

# PROTÉE

théories  
et pratiques  
sémiotiques

volume 29 numéro 3  
hiver 2001-2002

## ICONOCLASMES langue arts médias

Ce dossier a été préparé sous la responsabilité  
de Jocelyn Girard et de Michaël La Chance

### ICONOGRAPHIE

Hélène Roy

présentée par Yolande Racine

### ICONOCLASMES : langue, arts, médias

Jocelyn Girard

Michaël La Chance

Georges Leroux

Catherine Mavrikakis

Pierre Duelllet

Jean-Jacques Wunenburger

### HORS DOSSIER

Alexie Tondouap

**PROTÉE** paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Chicoutimi, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Directrice : Francine Belle-Isle. Directeur par intérim : Jacques-B. Bouchard. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.

Responsables du présent numéro : Jocelyn Girard et Michaël La Chance.

Page couverture : **Hélène Roy**, « Hommage n°4 : Des détails... pour d'autres passages à l'œuvre », impressions infographiques, 2001.

#### Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi  
 Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski  
 Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal  
 Marilyn RANDALL, University of Western Ontario  
 Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi  
 Johanne VILLENEUVE, Université du Québec à Montréal  
 Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

#### Comité de lecture\* :

Jacques BACHAND, Université du Québec  
 Donald BRUCE, University of Alberta  
 Robert DION, Université du Québec à Rimouski  
 Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi  
 Gabrielle FRÉMONT, Université Laval  
 Gilbert LAROCHELLE, Université du Québec à Chicoutimi  
 François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal  
 Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal  
 Joseph MELANÇON, Université Laval  
 Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi  
 Lucie ROY, Université Laval  
 Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal  
 Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal  
 Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

#### Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)  
 Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique  
 Louise MILOT, Université du Québec

\* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

ABONNEMENT (3 NUMÉROS/ANNÉE) (VERSION IMPRIMÉE OU CÉDÉROM ANNUEL)	VENTE AU NUMÉRO (VERSION IMPRIMÉE)	(VERSION INTERNET)
INDIVIDUEL	INDIVIDUELLE	INDIVIDUELLE
Canada : 29\$ (15\$ pour les étudiants)	Canada : 11,25\$ (6\$ pour les étudiants*)	Canada : 8\$ (4\$ pour les étudiants)
États-Unis : 34\$	États-Unis : 13,25\$	États-Unis : 8\$
Autres pays : 39\$	Autres pays : 14,25\$	Autres pays : 8\$
	* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque	
INSTITUTIONNEL	INSTITUTIONNELLE	INSTITUTIONNELLE (version Internet)
Canada : 34\$	Canada : 15\$	Canada : 10\$
États-Unis : 44\$	États-Unis : 17\$	États-Unis : 10\$
Autres pays : 49\$	Autres pays : 19\$	Autres pays : 10\$
<b>Mode de paiement :</b> chèque (tiré sur une banque canadienne) ou mandat-poste libellés en dollars canadiens. TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.		

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.

Adresse électronique : [protee@uqac.ca](mailto:protee@uqac.ca). Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Sainte-Foy, Québec, G1V 2M2, téléphone : (418) 657-4246.

PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. PROTÉE bénéficie également d'un site électronique – l'*Espace Protée* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/protee.htm>) – à l'intérieur du *Site électronique international de sémiotique* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/semiotique.htm>). L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie ICLT inc.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada

ISSN-0300-3523

**ICONOCLASMES : langue, arts, médias**

**Présentation** / *Jocelyn Girard et Michaël La Chance* 4

L'IDOLE AU REGARD DE LA PHILOSOPHIE DES IMAGES / *Jean-Jacques Wunenburger* 7

L'ICONOPHAGE MÉLANCOLIQUE ou la digestion des images  
au début du troisième millénaire. Un cas : Timothy McVeigh / *Catherine Mavrikakis* 17

LE LOGOCLASTE. L'entrelangue de Guyotat dans *Progénitures* / *Pierre Ouellet* 27

**Hélène Roy** 38

À L'IMAGE DE L'OUROBOROS / *Yolande Racine* 39

FONCTIONS DE L'IMAGE ET VECTEURS TEMPORELS.

La régression iconoclaste / *Michaël La Chance* 49

REPRÉSENTATIONS CORPORELLES ET FIGURES DU « JE ».

Iconogénéisme kristevien / *Jocelyn Girard* 61

DE LA MÉMOIRE DES TRACES AU VISAGE DE L'ÉVEIL.

La question de l'origine de l'image du Bouddha / *Georges Leroux* 73

**Hors dossier**

LA LITTÉRATURE À L'ÉCRAN. Approches et limites théoriques / *Alexie Tcheuyap* 87

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 97

NOTICES BIOGRAPHIQUES 98



# ICONOCLASMES

## langue, arts, médias

### UN ENJEU DE CIVILISATION

Une présentation de Jocelyn Girard et de Michaël La Chance

Existe-t-il une doctrine de l'image qui rende compte et cautionne la démultiplication actuelle des images? Ou plutôt cette abondance iconorrhéique produit-elle sa théorie de la représentation, sa doctrine iconique? Il semble que non.

Autrefois, la querelle des images était issue d'une volonté de diminuer le pouvoir de l'Église et de conforter le pouvoir impérial. Le combat s'était engagé parce que l'Église avait été la première à développer des instruments de pouvoir symbolique. Aujourd'hui, alors que l'image touche tous les aspects de l'existence, elle n'en reste pas moins un formidable instrument de persuasion et de soumission. La question de l'iconoclasme ne touche pas seulement la préservation d'un patrimoine universel, elle détermine qui détient le privilège et l'exclusivité de la production symbolique. Car qui dit contrôle de l'image et de la production symbolique dit aussi gestion et administration de toutes les visibilités: quelles sont nos iconocraties modernes? Car, on ne saurait l'oublier, notre culture médiatique est l'héritière de cette victoire des iconophiles il y a dix siècles, particulièrement de Nicéphore de Constantinople au IX<sup>e</sup> siècle. On ne peut penser l'homme, la société, le monde sans intégrer une réflexion sur l'image qui est devenue partie indifférenciée de notre réalité.

Aujourd'hui les religions ne sont pas toutes iconocrates: il y a les religions productrices d'images, ou du moins qui ont évolué vers l'image (animisme africain, hindouisme, bouddhisme, catholicisme, orthodoxie), et celles qui la prohibent (judaïsme, protestantisme et surtout islam). Mais le pouvoir temporel a développé pour sa part ses instruments de pouvoir symbolique: dans sa forme la plus « irréaliste » en effet, la politique n'est plus qu'une gestion de l'image du pouvoir, le déploiement *spectacle* de pseudo-débats sur des micro-différences. Par opposition, l'iconoclasme est religieux: il y a aujourd'hui un interdit de la représentation commun au judaïsme et à l'islam, que celui-ci a hérité de celui-là. L'iconoclasme musulman est d'autant plus strict qu'il s'est développé en réaction contre le christianisme, et qu'il inscrit sa différence contre une société surmédiatisée qui provient du christianisme.

Aujourd'hui on assiste à une lutte contre l'usage très instrumenté de l'image par les institutions et corporations, et cette lutte contre l'image se confond avec la lutte contre les corporations (McDonald's, Coca-Cola). Ces nouvelles églises usent de l'image comme pouvoir de conviction, comme incitation à la consommation. Et c'est parce qu'elles tirent leur efficacité d'un même fond archaïque que les images paraissent si menaçantes pour les sociétés traditionnelles, et que les logos de compagnie apparaissent comme autant de symboles sataniques – comme s'ils avaient une puissance de révélation.

Pour les iconoclastes, l'image est seulement un substitut de l'objet, elle n'a pas de réalité autonome. C'est pour eux un tenant-lieu trompeur quand elle prétend au surgissement immédiat du représenté, à la résurgence magique d'un contenu. L'iconophile riposte en faisant valoir que l'image a un modèle certes, mais que ce modèle est déjà une image invisible, une distance à l'objet, un *Imaginal*. Il ne s'agit donc pas de chercher une ressemblance à un modèle

mais d'établir une similitude d'image à image selon des liens invisibles. Voilà qui est assurément scandaleux : assimiler l'Idée à une métaphore.

Les choses se sont déplacées là aussi. Pour les iconoclastes de Byzance, il était inadmissible de représenter Dieu sous un visage humain. Aujourd'hui l'image n'est plus l'enjeu du sacré mais persiste un refus, sinon une incapacité, de se représenter son propre corps, de concevoir le corps comme porteur d'images. Il y a un rapport direct entre incarnation et mise en image : confier son corps à l'image c'est le restituer à une indétermination. Nourrir la représentation en lui offrant en pâture son corps c'est aussi (symboliquement équivalent à) nourrir le corps d'images. On peut situer ici, dans une juste indignation, l'esclavage vidéo comme retour dans une matrice d'images, régression dans un utérus iconique, maternage télévisuel, gavage publicitaire. Les nouvelles technologies nous permettent de rentrer dans l'image, les premières images de synthèse et les environnements virtuels sont immersifs avant d'être interactifs.

L'homme est-il celui à qui une image manque (Quignard) ? Ce manque-moteur qui pousse au retour vers la matrice ne serait-il pas le lieu d'un certain métissage qui rendrait possible de penser l'iconophilie de l'iconoclaste et l'iconoclastie de l'iconophile ? Regarder, montrer, signifier, interpréter, c'est à la fois briser le modèle et le construire ; c'est le piller pour le bricoler. L'iconoclasme serait l'opération d'une brisure, un processus qui viserait non pas l'anéantissement de l'image mais la coupure de son lien avec le modèle présumé semblable : *amétonymisation*. L'image, ainsi mise au ban de la systématisation discursive qui la soutenait, serait alors à la fois exclue des autres discours qui s'y apparentaient et prise en charge en tant qu'objet par la poussée même qui en vise la destruction. Briser une image dans un système sémiotique donné ne détruit pas le système mais le renouvelle dans un écart, une marge.

Les articles de ce dossier nous permettront de sortir de l'opposition extrême qui se dessine aujourd'hui entre religieux-iconoclastes et capitalistes-iconophiles, alors que le monde des images sert une consommation dont nous ne parvenons pas à nous sevrer. Marx ne disait-il pas que la marchandise est mère et putain, putain parce qu'elle s'échange, mère parce qu'elle est enveloppante et nourricière. Le religieux iconoclaste s'organise contre cette fonction maternante de l'espace capitaliste où l'économie vient coïncider avec le spectacle (pour montrer la valeur et vendre l'image). Le religieux croit s'y opposer en réclamant une théocratie purement masculine. L'interdit de la représentation recouvre des refoulements plus profonds : l'inceste. Car mettre en image, à partir de notre sensibilité, notre disponibilité, notre créativité, ... ce n'est pas seulement substituer une copie au réel, c'est renvoyer incestueusement l'image au modèle – ce dernier compris non comme objet externe mais comme matrice qui rendait d'emblée l'image possible. C'est ainsi qu'apparaît l'enjeu de civilisation que ne manquent pas de soulever les pratiques iconoclastes : retrouver un état matriciel de toute culture, lorsque celle-ci permet l'émergence des formes, les formes de la subjectivité comme les idiomes de la parole, le devenir-visible du sacré comme de la mort.

Dans « L'idole au regard de la philosophie des images », Jean-Jacques Wunenburger restitue une longue filiation de démarches philosophiques qui, sous différents modes, commentent le paradoxe de l'idole qui, autosuffisante et suprême, voue l'image à sa perte en détruisant la distance qui la sépare de son référent. En procédant au classement et à la hiérarchisation des images, la philosophie, au fil des âges, les préserve du piège idolâtrique.

Dans une autre perspective, Catherine Mavrikakis interroge la mise en scène de la mort d'un condamné en étudiant un cas précis. Son texte, « L'iconophage mélancolique ou la digestion des images au début du troisième millénaire. Un cas : Timothy McVeigh », montre que les images préfabriquées de la mort esquissées par le gouvernement américain permettent à celui-ci d'orchestrer une sorte de prêt-à-porter du deuil collectif qui opérera

la transformation – dans la population américaine mais aussi mondiale – des images de mort comme folie en images de mort comme raison.

Deux articles du dossier, celui de Pierre Ouellet et celui de Jocelyn Girard, explorent le travail sur les chaînes signifiantes dans la littérature. Jocelyn Girard, dans « Représentations corporelles et figures du "je". Iconogénétisme kristevien », soulève, à partir d'une lecture partielle de deux textes de Julia Kristeva, un fantasme persistant à travers les représentations corporelles. Ce fantasme permettrait au « je » de contrôler la perception d'une médiation afin de la mettre à sa main, en cassant la chaîne signifiante à laquelle elle participe pour la modifier. Cet iconoclasme est paradoxal puisqu'en bout de ligne, dans l'actualisation du fantasme, il conduit à la production d'icônes. Cette contestation de la chaîne signifiante trouve une forme plus radicale dans l'écriture de Pierre Guyotat lorsque celle-ci prend le risque de se défaire du jeu des identités pour tenter un idiolecte de la dé-propriation continue. C'est dans une lecture inspirée de *Progénitures* que Pierre Ouellet réfléchit et ressaisit, dans le travail d'écriture, les puissances génératrices d'une langue soumise à l'épreuve du mélange et de la promiscuité. Car cette sous-langue est aussi une entre-langue, dans l'émergence d'une invention de soi qui précède toujours le sujet historique.

Deux articles du dossier enfin interrogent l'émergence et/ou la destruction des représentations du Bouddha. Dans une reconsidération très attentive de l'art du Gandhara, à la suite des grands travaux de l'orientaliste Foucher, Georges Leroux prend la mesure des influences stylistiques de la Grèce pour exposer comment un apport esthétique important, à travers les divers thèmes développés par les artistes du Gandhara, provoquera une transformation du fondement théologique du bouddhisme à cette époque et le conduira à renoncer à son aniconisme.

Michaël La Chance, pour sa part, s'appuie sur une réflexion suscitée par la destruction des grands Bouddhas de Bāmyān, que l'on considérerait comme des chefs-d'œuvre du patrimoine universel de l'humanité et aussi comme les réalisations les plus illustres de la rencontre du bouddhisme et de la Grèce hellénistique. Il s'agit pour lui de réfléchir sur cette régression iconoclaste non pas dans l'Histoire linéaire d'un progrès des mentalités mais dans une « trame icono-représentationnelle » plus complexe, composée d'une superposition de vecteurs temporels qui correspondent à autant de fonctions de l'image.

L'ensemble des textes fait ressortir la pratique iconoclaste comme stratégie de création mais aussi comme catastrophe culturelle. La destruction des pierres ornées de pétroglyphes par les conciles, les holocaustes de vitraux et les purges des églises et cathédrales en Angleterre en 1643, la destruction de l'« art dégénéré » par les nazis, tout cela permet de penser que la pratique artistique prend place, de façon plus ou moins appuyée, dans une réaction au trauma laissé dans les sociétés par de telles destructions. Nous n'avons pas pris la mesure des destructions provoquées par le goût de la modernisation qui détruit l'ancien qu'il ne voit plus, nous n'évaluons pas quel effacement de l'image provoque la pléthore des images. Il faut l'évaluer pour concevoir en quoi l'iconoclasme entreprend de sauver l'image de son effacement, sauver la langue parlée de son carcan identitaire, sauver la pensée de sa surdétermination culturelle.

# L'IDOLE AU REGARD DE LA PHILOSOPHIE DES IMAGES

JEAN-JACQUES WUNENBURGER

Toute image, mentale ou matérielle, est image de quelque chose et ne prend sens que par le jeu de ressemblance et dissemblance avec son référent. Creuser la différence dans l'image c'est risquer de la réduire à l'irréel, à la fiction, à la fantaisie, à l'insignifiant, mais surcharger à l'inverse la consistance de l'image c'est risquer de prendre la copie pour le modèle, de réifier la représentation, de télescoper le visible et l'invisible, le sensible et l'intelligible, le signifiant et le signifié, bref fabriquer une idole. L'idolâtrie constitue en ce sens une menace permanente de l'expérience spontanée, pré-réfléchie, des images matérielles, particulièrement attestée dans le registre religieux. La représentation imagée d'une divinité nous expose même à un paradoxe foncier, qui concentre à lui seul un grand nombre de problèmes de la représentation. En un sens, l'image religieuse constitue sans doute le prototype de l'image en général parce que l'image en général ne naît que de l'absence de ce qu'elle représente. Car l'imagination est bien production d'une représentation *in absentia*<sup>1</sup>. Tant que nous sommes en présence du réel, nous sommes des êtres percevants, pour lesquels l'imagination ne pourrait que devenir perturbatrice. Car toute image est image de quelque chose qu'elle remplace, parce que précisément elle ne se montre pas elle-même<sup>2</sup>. Or rien plus qu'un Dieu n'appelle l'image puisqu'il est en son principe même en retrait du visible et du sensible. Mais, inversement, nulle image n'exige davantage de croyance en sa propre consistance et réalité que l'image religieuse et l'image divine; d'abord parce que le sujet imaginant ne fait jamais l'expérience de son référent, ensuite parce que le référent en question renvoie lui-même le sujet au principe même de toute réalité, qui ne peut donc qu'irradier de sa vie propre son image<sup>3</sup>. L'image d'une divinité nous fait entrer dans le champ du sacré et induit un désir d'actualisation, de présentification, qui conduit à en faire une manifestation de l'invisible dans le visible. Ce paradoxe initial de l'image et de son référent entraîne que l'imagerie du divin risque précisément d'osciller entre une fiction pure, puisque le référent est inexistant pour l'expérience sensible, et un fétichisme, qui confond précisément en valeur l'être et son signe.

L'image a fait l'objet de descriptions, de classifications, de méthodologies, de normalisations esthétiques et même éthiques depuis l'antiquité grecque, dont

l'héritage s'est mêlé à la foisonnante théologie de l'image propre au christianisme. Parallèlement, l'idolâtrie a été identifiée, spectrographiée, reconnue dans sa réalité complexe, dénoncée dans sa force insidieuse, à partir de positions métaphysiques, esthétiques, phénoménologiques, herméneutiques. Si plus d'une fois ce travail de pensée a conduit à l'extrême de l'iconoclasme, du fait d'une méfiance invétérée, il a permis aussi de sauver l'image du procès d'idolâtrie. Il s'agit donc ici moins de reprendre la question de la genèse de l'idolâtrie, ou de faire le bilan de ses méfaits, que d'établir combien la réflexion philosophique sur les images-idoles a précisément permis, tout au long de l'histoire, de discriminer entre mauvaise et bonne image, d'isoler l'image de son simulacre et même de libérer l'esprit de la séduction des images réifiantes et sidérantes sans pour autant priver la vie mentale de la pleine jouissance des images.

#### 1. LE JEU DE LA MIMESIS

Historiquement, la question du statut ontologique de l'image s'enracine dans la tradition platonicienne grecque, qui l'a approché du point de vue de la génération de l'image, de la mise en image. L'image ne peut se comprendre que parce qu'elle a été faite à l'image d'un être qui tient lieu de modèle à reproduire. Il en a résulté une problématique canonique, dont bien des arguments perdurent, mais qui n'a pas toujours la simplicité et l'univocité qu'on lui prête. La pensée platonicienne a permis de distinguer les genres canoniques de l'icône et de l'idole, de rendre compte des méfaits de l'idolâtrie, tout en rendant possible une stratégie de libération et de désillusion, au profit de l'image homologique, apte à une fonction anagogique vers le vrai.

Certes pour Platon, le statut ontologique de l'image est généralement considéré comme négatif dans la mesure où l'image non seulement est seconde, inférieure à la réalité en soi et n'existe donc que par autre chose qu'elle-même, mais encore porte en elle la possibilité de contrefaire la reproduction apparemment ressemblante de la réalité en soi. En

effet, pour Platon, l'image est définie comme ce qui vient mettre fin à la subsistance immuable d'une Forme essentielle (*Eidos*), qui est en soi et par soi ; tout acte poïétique, d'un démiurge fabricant du cosmos, ou d'un homme produisant un artefact technique ou artistique, consiste à arracher la Forme à sa singularité intelligible, connaissable par un pur acte d'intuition intellectuelle abstraite, pour la redupliquer dans une spatio-temporalité sensible. Créer de l'image (dans le *mythos* langagier ou dans les arts figuratifs), c'est projeter la Forme dans une configuration accessible aux sens. L'image résulte donc d'une pratique mimétique (*mimesis*) qui copie le modèle (*paradeigma*), le créateur ayant toujours les yeux fixés sur la forme génératrice. Ainsi le plan des images est toujours dérivé, subordonné, hétéronome, ce qui le rattache à un moindre-être qui doit toujours s'effacer au profit d'une intuition directe de l'être véritable. Ainsi, dans *La République*, Platon décrit l'action fabricatrice du menuisier comme une copie sensible d'un modèle (de lit, par exemple) unique et essentiel, le lit matériel n'étant qu'une image incomplète de la Forme en soi, « qui ressemble au lit réel mais sans l'être »<sup>4</sup>.

La dépendance ontologique de l'image se voit spécifiée et aggravée par la distinction de deux formes de *mimesis* : l'une, nommée *eikastique*, engendre des représentations sensibles qui sont homologues à leurs modèles et constituent dès lors des icônes (*eikona*) : ainsi le menuisier fabrique-t-il un lit conformément au plan-type de ce que doit être la forme d'un lit ; l'autre, nommée *fantastique* (*Le Sophiste*, p. 236c), fabrique d'autres images qui simulent la ressemblance apparente mais par une configuration physique dissemblante. Ainsi l'artiste sculpteur va déformer les proportions de sa statue pour qu'elles donnent l'illusion d'être vraies pour celui qui les voit de loin sur la place publique : ces artistes sacrifient donc « les proportions exactes pour y substituer, dans leurs figures, les proportions qui feront illusion » (*Le Sophiste*, p. 236a). Ainsi naissent des images fantomatiques, véritables idoles (*eidola*), qui se font prendre pour des copies isomorphes du paradigme mais n'en sont pourtant pas la reproduction exacte.



Le but de la peinture n'est pas de même de «représenter ce qui est tel qu'il est» mais «ce qui paraît tel qu'il paraît» (*La République*, p. 598b). Dès lors l'art semble être complice d'une production de simulacres, dont la valeur négative vient non pas de ce qu'ils nous représentent des formes inexistantes, mais de ce qu'ils nous trompent en nous faisant croire à une ressemblance morphologique en trompe-l'œil. L'image fantasmatique (*fantasma*) perd de sa valeur ontologique parce que son imitation nous fait croire qu'elle est à l'image fidèle de l'être générateur. Comme le fait remarquer E. Fink, Platon a tendance à penser la génération mimétique de l'image d'après l'expérience spéculaire, dans laquelle le reflet symétrique de la Forme existe phénoménalement sans avoir d'être en soi.

*Ce n'est pas par hasard que la critique platonicienne de la poésie se règle sur le modèle du miroir, sur l'image qui ne contient aucun élément ludique pour être copie au sens le plus fort. Et lorsqu'on fait du miroir une métaphore désillusionnante de l'art poétique, on affirme implicitement que le poète ne produit rien de réel, rien d'autonome; il ne fait que réfléchir comme un miroir, il reproduit sur le mode impuissant de la copie ce qui est déjà, en répétant simplement l'aspect superficiel de l'étant; le poète produit des apparences dans la sphère nulle des apparences.*<sup>5</sup>

Et de fait, dans *La République*, Platon ironise sur les pouvoirs magiques des créateurs en les comparant à des manipulateurs d'un miroir sur lequel ils font apparaître, en le tournant sur lui-même, l'image du monde entier; mais alors, tel le peintre, ils ne créent que de l'apparence (*phainomenon* – p. 596e) sans aucune réalité.

Peut-on pour autant conclure que toute théorie métaphysique de la préexistence d'un paradigme (essentialisme d'un monde intelligible et morphogenèse éidétique, dont la thématization se retrouve à la Renaissance, dans le néoplatonisme anglais des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles, dans le romantisme européen, etc.)<sup>5</sup>) condamne l'image à n'être que perte d'être? Si Platon semble en effet déceler dans le complexe regard-image une structure sidérante qui

nous pousse à l'idolâtrie, il n'en reste pas moins qu'il n'y a là nulle fatalité. L'image, même confondue un instant avec le réel en soi, avec une figure isomorphe d'une Forme, garde une vie propre, une puissance d'animation de la pensée qui la rend capable de se déprendre du fétiche et de remonter à l'original. Car la puissance de tétanisation de l'image ne signifie pas une confusion irréversible entre l'être du référent et son paraître. Soit que l'on puisse découvrir l'insuffisance d'être de l'image, soit que paradoxalement on puisse prendre conscience que l'expression imagée contribue à une véritable augmentation d'être du modèle lui-même. De ce point de vue il conviendrait en effet de mieux distinguer deux perspectives, que Platon tend parfois à superposer: d'un côté une approche de la création comme manifestation figurative de ce qui se tient caché dans un plan spirituel, qui permet de penser l'image comme expression et représentation limitée et déterminée de l'être. De l'autre côté, une approche ontologique des degrés d'être qui a pour but de fonder une théorie de la connaissance pure sans images sensibles, qui ne peut voir par conséquent en l'image qu'un détournement permanent de l'homme vers des apparences fallacieuses.

Or, chez Platon lui-même, la dissemblance objective de l'image, même dans le cas du récit mythique ou de la représentation plastique, n'est pas incompatible, dans l'expérience de la réceptivité, avec une conversion anagogique, qui lui permet de remonter vers la source essentielle de ce qui lui est représenté sans se trouver piégé par des simulacres. Autrement dit, la structure d'illusion de l'image, comme l'atteste l'allégorie de la caverne dans *La République*, laisse place à une recherche du modèle informant lui-même, puisque l'âme est potentiellement disposée vers la vérité qui sommeille en elle. Car l'âme reste toujours l'habitable d'un *typos* (empreinte) de ce qu'elle met en image, inséparable d'un désir du modèle, qui la rend toujours apte à ressaisir l'original. À cet effet il suffit, comme le montre le texte de la libération du prisonnier, que l'âme soit stimulée par un tiers pour qu'elle se déprenne de la fascination des idoles.

D'ailleurs, l'herméneutique contemporaine n'a pas manqué d'opérer une relecture de l'ontologie platonicienne tout en conservant le principe d'une filiation entre l'existence de l'image et une essence surplombante. Ainsi pour H.G. Gadamer, l'espace même de la mise en image, où ressemblance et dissemblance se mettent à jouer ensemble dans un rapport équivoque, constitue aussi une occasion pour l'image de participer à une manifestation de l'être et d'accéder par là même à un « surcroît d'être ». En effet, l'image-tableau (*Bild* qui doit se distinguer de l'*Abbild* – copie) ne se ramène pas à l'image-miroir.

*L'image-tableau a bien, dans le sens esthétique du mot, un être propre. Cet être qui est le sien propre en tant que représentation, qui fait précisément qu'elle est différente du modèle, lui donne, vis-à-vis de la simple copie, le caractère positif, celui d'être une image. Ce n'est pas un simple amoindrissement d'être, mais plutôt une réalité autonome. Que l'image ait une réalité propre, implique en retour que le modèle accède par l'image à la représentation. Il s'y représente lui-même – toute représentation de ce genre est un processus ontologique et s'incorpore au statut ontologique du représenté. Par la représentation le modèle acquiert pour ainsi dire un surcroît d'être. La teneur propre de l'image est ontologiquement définie comme une émanation du modèle.*<sup>7</sup>

Une telle réinterprétation implique une triple conséquence :

1) l'image devient un mode de manifestation de l'être qui appartient à l'essence de l'être :

*On découvre que ce n'est que grâce à l'image que l'image-modèle (Urbild) devient proprement image-original (Ur-bild); autrement dit, ce n'est qu'en vertu de l'image que le représenté acquiert vraiment le caractère figurable (bildhaft); (ibid., p. 69)*

2) la mimesis n'est plus vraiment méconnaissance du modèle, mais « re-connaissance » dans et par le mouvement d'apparaître de l'être dans l'image :

*La relation mimétique implique donc non seulement que le représenté soit présent, mais que sa présence soit rendue plus authentique. L'imitation et la représentation ne sont pas seulement des répétitions et des copies; elles font connaître l'essence parce qu'elles ne sont pas simple « répétition »*

(Wiederholung), mais « pétition » (Hervorholung) et qu'elles extraient de l'œuvre ce qu'elle est réellement; (ibid., p. 47)

3) c'est pourquoi enfin l'image, en tant qu'ostentive (*zeigend*), ne saurait être purement ressemblante au modèle : « Quiconque imite doit laisser tomber tels traits et souligner tels autres. Parce qu'il montre, il doit exagérer, qu'il le veuille ou non » (*ibid.*, p. 41).

Cette défiguration figurante de l'image a été d'ailleurs largement étudiée et validée par la peinture ou la littérature qui stylisent un portrait pour en assurer la ressemblance « vraie ». Autrement dit, la dissemblance de l'image par rapport au représenté ne vient pas forcément ternir la présentation de la forme, mais au contraire participe, dans le champ du sensible, à son exposition, à sa mise en scène, comme l'avait remarqué, dans une autre perspective, plus réaliste qu'idéaliste, Descartes lorsqu'il soulignait ce mystère de la représentation artistique qui fait apparaître une chose à l'aide d'éléments figuratifs tout à fait hétérogènes :

*[...] il faut au moins que nous remarquions qu'il n'y a aucunes images qui doivent en tout ressembler aux objets qu'elles représentent : car autrement il n'y aurait point de distinction entre l'objet et son image : mais qu'il suffit qu'elles leur ressemblent en peu de choses; et souvent même, que leur perfection dépend de ce qu'elles ne leur ressemblent pas tant qu'elles pourraient faire. Comme vous voyez que les tailles douces, n'étant faites que d'un peu d'encre posée çà et là sur le papier, nous représentent des forêts, des villes, des hommes, et même des batailles et des tempêtes, bien que, d'une infinité de diverses qualités qu'elles nous font concevoir en ces objets, il n'y en ait aucune que la figure seule dont elles aient proprement la ressemblance [...] en sorte que souvent, pour être plus parfaites en qualité d'images et représenter mieux un objet, elles doivent ne lui pas ressembler.*<sup>8</sup>

Ainsi tout en restant à l'intérieur d'un paradigme mimétique, on peut donner du jeu à la contrainte de ressemblance et donner une image du vrai qui n'est pas congruente à l'adéquation inhérente à l'intuition intellectuelle sans médiation. En tout cas, la réinterprétation herméneutique contemporaine ne

s'éloigne du platonisme que pour mieux réactualiser l'approche de l'image propre au néoplatonisme antique et à certaines analyses gnostiques, pour qui l'être premier par excellence qu'est l'être divin ne peut sortir de la position immédiate de soi, où son être demeure encore indéterminé, en puissance, sans vie, qu'en se réfléchissant dans la figure déterminée d'une image. En produisant ainsi une image de soi en miroir, Dieu ne se redouble pas, inutilement ou fallacieusement, mais accède à la manifestation qui coïncide avec son propre passage à l'acte dans l'Être conscient de soi. Mais si l'image participe ainsi de l'épiphanie de Dieu, elle ne saurait mettre en question la transcendance même de son être qui ne peut jamais être épuisé par ses reflets.

## 2. L'IMAGE COMME INCARNATION D'ÊTRE

À côté de cette première tradition de philosophie des images, inséparable de la métaphysique grecque, la théologie chrétienne a développé une version de la *mimesis* sous forme d'incarnation et de transfiguration qui se distingue autant de la pensée grecque que de l'option iconoclaste juive. Dans la tradition biblique du judaïsme, en effet, l'humanité est faite à l'image de son créateur, mais en retour il est interdit à l'homme de fabriquer une représentation de la divinité sous peine de tomber dans l'idolâtrie, qui confond l'image et l'être et fait comme si la puissance illimitée et infigurable de Dieu était commensurable à une figure limitée. Le christianisme propose au contraire une autre forme de génération d'image: c'est Dieu en personne, déjà créateur d'images extérieures à lui, conformément au récit de la Genèse, qui devient lui-même image, qui prend figure humaine. C'est pourquoi les premiers Pères de l'Église distinguent deux manières différentes de produire de l'image. Ainsi, pour Origène:

*Tantôt on appelle image ce qui est peint ou sculpté dans une matière comme le bois ou la pierre; tantôt on dit qu'un fils est l'image de son père quand la ressemblance des traits du géniteur se retrouve sans erreur dans l'engendré. On peut, semble-t-il, appliquer le premier exemple à l'homme, fait à l'image de Dieu [...] À la seconde comparaison peut correspondre l'image qu'est le*

*Fils de Dieu dont nous parlons maintenant même en tant qu'il est invisible comme image du Dieu invisible [...] cette image implique l'unité de nature et de substance du Père et du Fils. En effet si tout ce que le Père fait, le Fils le fait pareillement, puisque le Fils fait tout comme le Père, l'image du Père est formée dans le Fils qui assurément est né de lui comme une volonté de lui procédant de l'Intelligence. [...] Notre Sauveur est donc l'image du Dieu invisible, le Père; en relation avec le Père il est vérité; en relation avec nous, à qui il révèle le Père, il est l'image par laquelle nous connaissons le Père que personne d'autre ne connaît si ce n'est le Fils et celui à qui le Fils aura voulu le révéler [...]»<sup>9</sup>*

Autrement dit, le Christ, historiquement manifesté en ce monde, comme Fils de Dieu, est pensé comme une Image générée par Dieu le Père selon une relation de ressemblance interne et non de reproduction externe. La filiation remplace donc la reduplication, la généalogie remplace la création d'artefact. Ainsi par sa conception incarnationniste du Dieu, le christianisme se démarque bien, d'une part du judaïsme pour qui aucune image visible ne permet de remonter vers Dieu, et d'autre part du platonisme pour qui toute image demeure un artefact externe. Ainsi il existe au moins une Image, celle du Dieu visible en la personne de son Fils, qui est dotée d'une plénitude ontologique égale à celle de son principe et qui assure en même temps une fonction théophanique, de manifestation sans altération de l'Être absolu.

Cette promotion de l'Image sur le plan théologique ne va pas être sans conséquence dans l'histoire des représentations artistiques. La pratique des icônes, en particulier dans le christianisme byzantin, va même reposer sur un passage à la limite du principe métaphysique de la ressemblance par l'intermédiaire du mythe de l'icône achéiropoïétique. Dans les premiers siècles du christianisme, en effet, de nombreuses légendes vont identifier l'existence d'une image archétypique du Christ déposée miraculeusement sans main d'homme sur un support (Toile de Kamoulia en Cappadoce, Voile d'Édesse, jusqu'au Saint Suaire de Turin). Par ce dédoublement, par cette copie conforme, prélevée sur le modèle lui-

même, la Face du Christ demeurerait visible pour les hommes après que par la mort il soit redevenu invisible. On assiste donc ici à une double génération de l'Image à partir d'un Principe informant: Dieu le Père infigurable, prototype de toute mise en Image, prend la Forme de son Fils visible, dont la forme visible archétypale se réinscrit dans une image sensible qui perdure après sa sortie du visible. Ainsi surgit une copie unique (bien que les légendes en aient multiplié les exemplaires) à partir de laquelle pourront être reproduites en nombre indéfini de nouvelles images-copies. Ainsi, dans l'art de fabriquer des icônes de main d'hommes, se clôt une chaîne ininterrompue d'images participant sans hiatus à l'Être même de Dieu, sans se confondre jamais avec lui.

Car sommes-nous en présence d'images réellement divines, Dieu est-il réellement présent, même partiellement, dans l'image au point que l'image pourrait tenir lieu de présentation en personne de Dieu? Tel était bien le fond du débat entre iconodoules et iconoclastes dans l'Église orientale<sup>10</sup>. Philosophiquement on peut sans conteste soutenir que si l'icône apparaît comme la consécration maximale d'une théophanie par l'Image, dans son fondement l'être de l'image ne peut être confondu avec l'Être auquel la divinité participe, et que, bien au contraire, l'ontophanie qu'elle permet repose précisément, et paradoxalement, sur le travail de l'incommensurabilité ou du vide dans la représentation, et ce pour plusieurs raisons. D'une part, l'icône se distingue théologiquement du sacrement de l'Eucharistie dans laquelle l'Église reconnaît une présence réelle du Christ, alors que l'image n'est qu'une re-présentation, la plus haute possible<sup>11</sup>; ensuite, l'icône est d'autant moins assimilable à une présence sensible de Dieu, malgré toutes les légitimations de filiation, que sa fonction n'est pas tant de servir à regarder Dieu que de faire l'expérience d'être regardé par lui. En effet, il s'agit moins pour le fidèle de contempler l'icône pour voir face à face le visage du Fils de Dieu, que de se laisser voir par lui, d'être placé sous un regard qui veille sur lui (d'où l'importance du regard du Christ

Pantocrator dans les églises byzantines) sans que nous puissions le voir autrement qu'avec nos yeux d'homme. L'icône nous rend attentif à la présence de Dieu sans que nous puissions le voir en lui-même, autrement qu'il ne nous apparaît. Cette asymétrie fait bien de l'icône une figure visible qui nous invite à passer au-delà du visible, à remonter vers l'Infigurable. C'est bien pourquoi d'ailleurs l'Église orthodoxe prescrit de ne jamais adorer les images comme si la divinité y prenait vraiment corps, mais tout au plus de les vénérer comme participant de la sainteté, comme expression finie de l'Infini<sup>12</sup>. C'est pourquoi le statut ontologique de l'Image iconique chrétienne peut être compris, avant tout, comme l'a développé dans un contexte occidental Nicolas de Cues<sup>13</sup>, comme expression. Il existe bien un rapport entre Dieu et son Image dans la mesure où Dieu est descendu dans une figure, certes finie mais contenant «en réduction» l'infini; mais toute Figure ne se laisse regarder que de manière finie, de sorte que nous ne pouvons voir l'Infini immanent dans l'Image. Enfin, dans le cas-limite de l'Image achéiropoïétique qui pourrait nourrir la tentation de sacraliser une image isomorphe, on ne se trouve en présence ni d'une doublure qui répéterait la Forme christique, instaurant une confusion entre l'original et la copie, ni d'une copie-simulacre au sens platonicien, mais d'une simple empreinte vide. En effet, dans la théologie chrétienne de l'image, l'icône, comme le Christ lui-même, est inséparable d'une *kénose*, d'un processus d'évidage de soi-même, dans lequel l'être en soi se retire de soi pour apparaître, et où le passage à la manifestation va de pair avec un retrait qui empêche l'enfermement dans une détermination physique particulière. Dans la perspective des *Antirrhétiques* d'un Nicéphore combattant, par exemple, l'iconoclasme, l'image iconique se justifie à partir de la *kénose* même du Christ; selon Marie-Josée Baudinet,

*[...] l'image se distingue de la réalité en ceci que dans la réalité, «la nature ne peut être traversée par le moindre vide», alors que dans l'image, il en va tout autrement. C'est donc que le vide, corrélat de l'image, concerne au plus près et l'Incarnation du Christ en tant qu'image, et son image en tant qu'image de*

*l'image. La question de savoir si le Christ que l'on voit dans l'icône ou sur l'icône est ou non ressemblant à son modèle, serait totalement vaine et absurde si elle reposait sur une quelconque plénitude. La schesis, c'est-à-dire la relation d'image, définit l'imitation comme circulation des indices de la présence et de l'absence. L'icône n'est pas pleine de chair christique, en quoi elle se distingue radicalement de la consubstantialité eucharistique. L'icône est vide, comme le fut le ventre de la Vierge qui n'enferma jamais la divinité, qui forma sa visibilité sans la capturer, sans la cerner, sans porter atteinte à son illimitation [...] ce qui revient à dire de manière paradoxale que dans une icône à proprement parler il n'y a rien à voir, absolument rien, car cet espace n'est bâti que pour la circulation des regards, et il se creuse jusqu'au vide pour mieux faire écho à la voix.*<sup>14</sup>

Ainsi le christianisme sanctifie bien l'Image en en faisant la forme du processus d'humanisation de Dieu qui doit permettre d'assurer à nouveau, après la Chute originelle, la Rédemption de l'humanité et sa redivinisation. Mais si Dieu s'incarne dans l'image, sa propre Image n'accède à son plein accomplissement qu'après sa mort au visible, c'est-à-dire dans l'image du Christ Transfiguré. Là le Christ se montre une nouvelle fois aux pèlerins d'Emmaüs ou sur le mont Thabor dans son corps de gloire, corps de lumière immatérielle, mais en même temps corps vide qui a déserté la chair périssable et sensible, pure Image d'une présence-absence<sup>15</sup>.

On peut donc comprendre combien l'hellénisme et le christianisme, chacun à sa manière, ont permis de mettre en place une systématique spéculative facilitant le triomphe de l'image et son utilisation artistique et religieuse. Dans leurs principes et exégèses de l'image, Platon et christianisme ont à la fois rendu compte de la genèse des idoles et rendu possible une correction du pouvoir de fascination des fantasmes et simulacres, surtout lorsqu'il s'agit de la divinité.

### 3. LE PATHOS DE L'INFINI

Qu'advient-il de cette question de l'être de l'image dans l'esthétique moderne, qui naît au XVIII<sup>e</sup> siècle, et pour qui la question de l'image ne se pose plus

tellement par rapport à une cause, à une source génératrice (être à l'image ou à la ressemblance de), mais par rapport à l'effet que l'image produit sur un sujet affecté par elle? En effet l'esthétique, qui privilégie l'état de réceptivité du sujet sur l'être de l'image, va renforcer la tendance iconoclaste puisque l'image n'assure plus de véritable présentation de son référent suprasensible. La problématique objective de la représentation imagée – vérité et fidélité de l'image – va faire progressivement place à celle, subjective, de la résonance de l'image sur le Moi, de l'émotion et des mouvements de pensée qu'elle génère en aval. Comment dès lors aborder dans ce nouveau contexte la question ontologique de l'être de l'image? Quelles sont les nouvelles catégories d'analyse et comment réorientent-elles la compréhension de la nature de l'image et du processus de l'idolâtrie?

D'une part, l'esthétique moderne renonce à comprendre le plan éidétique, la source originale des œuvres comme un ensemble fini et connaissable de Formes ou d'Idées génératrices, que la théologie chrétienne avait d'ailleurs déjà progressivement rendu opaque pour l'homme dénaturé par la chute originelle<sup>16</sup>. Les représentations imagées renvoient à un ordre invisible qui a perdu ses déterminations au profit d'une illimitation à la mesure de son caractère total et absolu. Autrement dit, l'Infini, après avoir longtemps été associé à l'inachèvement du sensible (ce qui est sans forme), sert à présent à définir positivement le cosmos ou Dieu. Dès lors l'homme, dont les facultés de connaissance sont limitées, ne dispose plus d'une intuition directe de ce qui est au-delà de nos sens; un tel éclatement ou retrait de la notion de Forme paradigmatique a ainsi permis dès la Renaissance de concevoir les œuvres d'art comme des imitations de la seule Nature visible par l'homme. Par ailleurs, le sujet, dans l'acte de création ou dans l'attitude de réceptivité, ne se définit plus d'abord comme un sujet de connaissance dont le plaisir esthétique serait inséparable d'une re-connaissance de l'Invisible dans le visible, mais au contraire comme un sujet dont le *Logos* cède la place au seul *pathos*. L'image devient donc ce par quoi l'homme fini, raisonnable,



peut se donner à sentir ce qui le dépasse, ou le surpasse, c'est-à-dire l'Infini, l'Absolu, Dieu. À défaut de voir à travers l'image l'au-delà du visible, nous expérimentons seulement son retentissement affectif en nous. L'art ainsi n'est plus essentiellement représentation à partir d'une intuition suprasensible, mais présentation dans la sensibilité de ce qui excède, par son incommensurabilité, par sa disproportion, notre pouvoir de représentation<sup>17</sup>.

Telle est la fonction accordée à l'esthétique du sublime dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>, qui va radicaliser pour l'image ce nouveau statut entre le fini et l'infini. On peut en effet poser, à côté d'une esthétique du beau, dont le plaisir est conditionné par la perception désintéressée de formes finies, définies par l'harmonie et la convenance, conformes à des normes raisonnables, et s'accordant avec l'homme, une esthétique du sublime qui vient de ce que le plaisir esthétique résulte de l'effroi éprouvé, en toute sécurité, devant des formes terrifiantes par leur grandeur mathématique (immensité) ou leur grandeur dynamique (violence des forces), par exemple devant le spectacle de la nature déchaînée (tempête, torrents dans les Alpes, etc., chers aux romantiques).

Dans ce contexte, le sublime, d'une part, renvoie à un sentiment éprouvé subjectivement devant ce qui nous suggère analogiquement l'Infini; il résulte d'une impression de toute-puissance extérieure qui me fait éprouver ma propre impuissance devant ce qui est d'une autre nature; ainsi pour E.Burke:

*Tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger; c'est-à-dire, tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur, est une source de sublime; ou, si l'on veut, peut susciter la plus forte émotion que l'âme soit capable de sentir [...]. Lorsque le danger et la douleur pressent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice; ils sont simplement terribles: mais à certaines distances, et avec certaines modifications, ces affections peuvent devenir et deviennent réellement délicieuses.*<sup>19</sup>

D'autre part, le sublime renvoie à une image dans laquelle l'imagination produit une représentation maximale de ce qui se révèle directement

irreprésentable pour l'homme. Comme le souligne Kant, le sublime « nous oblige à penser subjectivement la nature elle-même en sa totalité comme présentation (*Darstellung*) de quelque chose de suprasensible, sans pouvoir objectivement réaliser cette présentation »<sup>20</sup>.

Dans cette perspective, l'image n'est plus une émanation ou une imitation d'une réalité idéale et idéelle, mais une simple apparence créée par l'homme pour se donner une présentation indirecte, symbolique, de ce dont nous éprouvons la présence autour de nous, au-dessus de nous, mais dont nous ne pouvons plus produire effectivement une présentification directe. L'image ne fait que symboliser l'Infini, ne peut que transposer la donation du Tout inaccessible dans une partie, de l'Absolu lui-même en autre chose que lui. La conception du sublime romantique enlève donc à l'image toute fonction ontophanique, toute consistance ontologique qui proviendrait d'une source transcendante. La question de l'idolâtrie se trouve ainsi vidée de son sens, puisque l'image ne saurait plus être commensurable à de l'être et encore moins, en son principe philosophique, se confondre avec un être référent.

#### 4. LE TRAVAIL DU NÉGATIF

Quelles conséquences peut-on attendre de cette révolution épistémologique de l'image? Le repli de l'image au rang de simple apparence dans laquelle le monde suprasensible ne fait plus apparition, ne vient-il pas valoriser la dimension de négativité et de vide de l'image? Le développement de méthodes nouvelles de description des images artistiques, qu'elles soient phénoménologiques ou herméneutiques, ne consacre-t-il pas la mise hors jeu de la notion d'idole?

On peut d'abord, dans le prolongement du kantisme, creuser l'écart entre représentation et représenté, non seulement en récusant pour l'imagination créatrice toute saisie d'un monde invisible suprasensible, qui ne serait qu'illusion délirante (*Schwärmerei*, selon l'expression de Kant), mais aussi en faisant de la production d'images un pur jeu entre sensibilité et raison, une libre création de semblances phénoménales, ne renvoyant plus à une

Forme génératrice. L'image comporte certes un au-dehors, à partir duquel nous pouvons penser ce qui excède notre perception, mais ce dehors est toujours produit du dedans, à partir d'un sujet fantastique qui se donne une représentation asymptotique d'un point aveugle (*focus imaginarius* de Kant<sup>21</sup>). Dans cette perspective, s'est d'ailleurs développée une interprétation nihiliste de la création d'images, déjà amorcée par le mouvement de l'Athenæum, largement repris par des courants déconstructivistes aujourd'hui, et dont on peut dégager deux énoncés significatifs.

D'une part, l'image comme apparence symbolique de l'Absolu ne saurait se voir conférer de réalité, puisqu'elle existe comme pure phénoménalité. Ce qui apparaît dans l'image n'est qu'une semblance qui me fait penser à un Être absent, hors présence.

G. Deleuze se propose d'ailleurs de renverser le platonisme en abolissant précisément le renvoi de l'image à l'original qui n'a de sens que dans une logique classique de la représentation; l'image simulacre de Platon doit être libérée de toute tutelle ontologique et déployée comme seule instance de l'apparence, dégagée de la question du vrai ou du faux:

*Le simulacre n'est pas une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction. Des deux séries divergentes au moins intériorisées dans le simulacre, aucune ne peut être assignée comme l'original, aucune comme la copie. Il ne suffit même pas d'invoquer un modèle de l'Autre, car aucun modèle ne résiste au vertige du simulacre [...] La simulation c'est le phantasme même, c'est-à-dire l'effet de fonctionnement du simulacre en tant que machinerie, machine dionysiaque.*<sup>22</sup>

D'autre part l'image, parce qu'elle n'est en rien captation, accueil de l'être, ne peut que perpétuellement vaciller, se dérober, à la manière d'un pur phénomène (*fantasma* platonicien), faire place sans cesse dans un flux continu à une autre image, sans que jamais puisse être rejoint un point de jonction entre le paraître et l'être. L'image est répétition sans fin d'elle-même parce qu'en elle-même elle manque de substance, de consistance. Privée

d'être, elle se présente comme mouvement incessant (tropisme, *conatus*, tendance vers); l'image perd donc bien toute valence ontophanique, s'évide, ne dispose que d'une forme-informe, toujours disparaissant, nourrissant en fin de compte un nouvel iconoclasme. Dès lors, la création c'est le mouvement même par lequel on s'arrache à toutes les images pour instaurer en soi-même un vide, un abîme, origine de toute expression, écriture ou représentation:

*L'œuvre demande cela, que l'homme qui écrit se sacrifie pour l'œuvre, devienne autre, devienne non pas un autre, mais plutôt personne, le lieu vide et animé où retentit l'appel de l'œuvre. Là la parole ne parle pas, elle est, en elle rien ne commence, rien ne se dit, mais elle est toujours à nouveau et toujours recommence.*<sup>23</sup>

Ainsi, pour M. Blanchot, créer n'est plus accueillir des images miroitantes de l'être, mais, en traversant le miroir des images, rejoindre l'être en soi, un être infini, infigurable, innommable, bref néant<sup>24</sup>.

On peut donc soutenir paradoxalement qu'en disqualifiant la relation ontologique de l'image entre la représentation et le référent transcendant, en rabattant l'image sur la seule immanence et la semblance, ces mouvements philosophiques ont déjoué le piège de l'idolâtrie. Si l'image n'a plus de prétention à manifester de l'être, elle ne peut offrir davantage qu'un ensemble d'apparences flottantes, qui déjouent toutes les identifications et tous les attachements fantasmatiques. L'ultime déréalisation de l'image n'est-elle pas accomplie dans la philosophie sartrienne qui non seulement porte un coup fatal au paradigme de l'image-tableau, mais ramène l'image à une pure intentionnalité néantisante, qui permet de se déprendre du réel en un geste de liberté? Pour Sartre, en effet, le sujet imageant, rencontré surtout à l'occasion de l'image mnésique (image souvenir de Pierre absent), se comprend avant tout comme une conscience néantisante: dans l'image, mon rapport au monde réel perçu, qui rencontre des objets représentés, est nié; l'image n'est qu'un néant d'être servant de corrélat noématique à la noèse, la visée par la conscience d'un objet:

Dire «j'ai une image de Pierre» équivaut à dire, non seulement «je ne vois pas Pierre», mais encore «je ne vois rien du tout». L'objet intentionnel de la conscience imageante a ceci de particulier qu'il n'est pas là et qu'il est posé comme tel, ou encore qu'il n'existe pas et qu'il est posé comme inexistant, ou qu'il n'est pas du tout [...] [donc] «l'image donne son objet comme un néant d'être». <sup>25</sup>

Ainsi avons-nous pu restituer une longue filiation de démarches philosophiques qui, tantôt à partir d'une ontologie réaliste, tantôt à partir d'une esthétique subjectiviste, isole, relativise, déjoue, voire évince ou même exclut le piège de l'image idolâtrique. Il existe donc bien sous des problématiques et rhétoriques disparates et parfois inattendues une philosophie de l'image marquée par le souci d'invalider et de marginaliser l'idole. Si ces courants qui traversent l'histoire des idées en Occident accompagnent de fait une récession de la question religieuse de l'idole, et même une indifférence croissante à son égard, on peut cependant craindre qu'en abandonnant la question du leurre idolâtrique, ils aient laissé le soin à d'autres de s'en emparer. À titre de symptôme philosophique et culturel, la naissance et le développement de la psychanalyse, son travail en profondeur sur le fantasme et les projections, ne s'expliquent-ils pas pour une part par la désertion de la philosophie et par la conscience d'une permanence et d'une urgence à traquer les idoles? En s'engageant ainsi dans cette voie, une grande partie de la philosophie moderne des images n'a-t-elle pas minimisé, voire négligé une des plus sourdes menaces contre la vérité et la liberté, contrastant ainsi avec le souci des Anciens qui avaient bien pris la mesure du danger que faisait planer l'image idolâtre sur la vie même de la pensée?

## NOTES

1. Voir E. Kant, *Leçons de métaphysique*, Paris, Librairie générale française, coll. «Le Livre de poche», 1993.
2. Voir notre *Philosophie des images*, Paris, P.U.F., coll. «Thémis», 1997.
3. C'est pourquoi un dieu produit lui-même des images, en plus des réalités. Thème monothéiste par excellence que l'on retrouve aussi dans la pensée grecque. Voir Platon, *Le Sophiste*, Paris, Les Belles Lettres, 1963.
4. Platon, *La République*, Paris, Les Belles Lettres, 1950, p. 597a.
5. E. Fink, *Le Jeu comme symbole du monde*, Paris, Éd. de Minuit, 1970, p. 107.
6. Voir E. Panovsky, *Idea, Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie des arts*, Paris, Gallimard, coll. «TEL», 1989; R. Klein, *La Forme et l'Intelligible*, Paris, Gallimard, coll. «TEL», 1983.
7. H. G. Gadamer, *Vérité et Méthode*, Paris, Seuil, 1996, p. 160sq.
8. R. Descartes, *La Dioptrique*, *Œuvres I*, Paris, Garnier, p. 685.
9. Origène, *Traité des principes I*, 2-6, Lyon, Sources chrétiennes, p. 95-96.
10. Voir C. von Schönborn, *L'Idole du Christ*, Fribourg, Éd. universitaires, 1976.
11. Voir les idées de Nicéphore au 9<sup>e</sup> siècle dans F. Boespflug et N. Lossky (sous la dir.), *Nicée II*, Paris, Cerf, 1987.
12. J.-L. Marion, *L'Idole et la Distance*, Paris, Grasset, coll. «Figures», 1977.
13. N. de Cues, *Du tableau, ou de la vision en Dieu*, Paris, Cerf, 1986.
14. M.-J. Baudinet, «Économie et idolâtrie dans la crise de l'iconoclasme byzantin», dans *Image et Signification*, Paris, La documentation française, 1983, p. 187.
15. Voir notre analyse «Métamorphoses du regard et transfiguration des formes dans l'art contemporain», dans *Le Visible et l'Invisible* (sous la dir. de J.-P. Sylvestre), Dijon, Éd. universitaires, 1994, p. 38sq.
16. Voir le thème de la vision en énigme de Dieu chez saint Paul ou du miroir brisé de la théologie médiévale dans R. Javelet, *Image et Ressemblance au XII<sup>e</sup> siècle de saint Anselme à Alain de Lille*, Paris, Letouzey et Ané, 1967.
17. À l'exception de ceux pour qui l'imagination demeure une faculté visionnaire comme les tenants de l'illumination (Hamann, Swedenborg, Balzac, etc.).
18. Telle qu'on la trouve théorisée chez E. Burke dans *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (en 1757), Paris, J. Vrin, 1973; ou chez E. Kant dans la *Critique de la faculté de juger* (1790), Paris, J. Vrin, 1965.
19. E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, p. 69-70.
20. E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 29, remarque générale. Voir aussi J. L. Nancy (sous la dir.), *Du Sublime*, Paris, Belin.
21. Voir E. Escoubas, *Imago mundi, Topologie de l'art*, Paris, Galilée, 1986.
22. G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éd. de Minuit, 1969, p. 302-303.
23. M. Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1986, p. 293-294.
24. Voir M. Bilen, *Le Sujet de l'écriture*, Paris, Greco, 1989.
25. J.-P. Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, p. 25.

# L'ICONOPHAGE MÉLANCOLIQUE

## OU LA DIGESTION DES IMAGES AU DÉBUT DU TROISIÈME MILLÉNAIRE

### UN CAS: TIMOTHY McVEIGH

# ICONOPHAGE

CATHERINE MAVRIKAKIS

À travers le dispositif de mise en images de l'exécution de Timothy McVeigh, quel deuil collectif est-il possible? Les images de l'immeuble éventré d'Oklahoma City ont fait le tour du globe, ont fasciné, ou encore traumatisé le monde entier. La représentation de l'exécution de McVeigh, telle qu'orchestrée par le gouvernement américain, vient-elle consoler les victimes et permettre à tous les spectateurs du monde de faire un deuil quelconque? La mort de McVeigh n'est-elle pas représentée à l'avance dans le préfabriqué universel imagier où plus aucune mort ne nous étonne? Quelle image de la justice ou d'une exécution pourrait être iconoclaste? Quelle image pourrait venir briser le convenu des autres, leur construction factice et artificielle? Quelle image pourrait conférer à la mort son caractère non figurable et permettrait en quelque sorte de commencer un deuil réel? Quelle image nouvelle pourrait bien venir se glisser dans le film de l'exécution et dans son «making of»? Quelle image permettrait aux iconophages que nous sommes de sortir réellement de leur mélancolie et de pouvoir faire notre deuil? Devons-nous avec Freud nous demander si une image est réellement dotée d'un tel pouvoir?

L'exemple de McVeigh et de l'interdiction de la représentation de sa mort devrait nous convaincre que certaines images sont construites comme potentiellement iconoclastes, comme potentiellement perturbatrices du système légal étatique. Mais de telles images n'existent peut-être pas. Il faut plutôt voir que le fonctionnement de notre système d'images se fonde sur la construction fictive d'une iconoclastie par l'image elle-même. Des images mythiques iconoclastes, voilà peut-être ce qui vient fonder notre rapport à l'image, sans qu'ait jamais été faite la preuve qu'un mot ne vaut pas mille images, que le mot n'est pas, en dernière instance, ce qui reste iconoclaste. Nous croyons que l'analyse du cas McVeigh permet de comprendre l'enjeu de la fiction de tout iconoclasme visuel à l'ère des images.

#### 1. LA CONSTRUCTION D'UNE IMAGE PRIVÉE

Le 19 avril 1995, à Oklahoma City, on s'en souvient peut-être, un édifice fédéral américain était la cible d'un attentat terroriste. Cent soixante-huit personnes perdirent la vie dans l'explosion de l'immeuble. Le responsable de ce

massacre, Timothy McVeigh, devait après jugement être exécuté le 16 mai 2001, à 7 heures du matin, par injection, mais comme un document de 3 100 pages n'avait pas été remis aux avocats de la défense par le FBI, l'exécution, au moment où j'écris ces lignes, a été reportée au 11 juin 2001. Ce qui m'intéresse ici, ce n'est pas de savoir si McVeigh a été exécuté ou non. La conclusion à cette histoire a peu d'importance pour mon propos. La mise en scène et en images de cette exécution orchestrée par le gouvernement fédéral américain me semble devoir davantage retenir l'attention, parce qu'elle permet de comprendre, d'une part, le rôle politique actuel de la production d'images de la justice et, d'autre part, de penser, dans cet espace de l'image contrôlé par les instances fédérales des États-Unis, une ou des images qui ne seraient pas des images officielles, des images préfabriquées d'une exécution toujours annoncée. La question est: comment est-il possible de faire voler en éclats ou de miner l'institution de l'image de la justice qui est en train de se refonder sous nos yeux?

Le dispositif des images est ici très complexe. En effet, un grand nombre de survivants à l'attentat et des membres des familles des victimes ont demandé à assister à l'exécution, de sorte qu'il a fallu procéder à un tirage au sort afin de déterminer quels seraient les témoins de l'exécution. Sept survivants ont été choisis de cette manière, ainsi que trois parents ou proches des victimes. Ceux qui n'ont pas eu le privilège de pouvoir assister à l'exécution ont dû se contenter d'en être les spectateurs à distance, à défaut d'être les témoins oculaires. Car on projette de filmer et de diffuser en circuit fermé la mise à mort du condamné pour le bénéfice de 2300 personnes environ, survivants ou proches des victimes, pourvu qu'ils aient réservé un siège avant le 1<sup>er</sup> mai.

Néanmoins, le spectacle s'arrêtera là. Aucune caméra, aucune enregistreuse, aucun téléphone cellulaire ne seront permis sur les lieux de l'exécution et sur les lieux de sa diffusion. Nul autre, dans le monde entier, ne pourra observer l'exécution du coupable. Un juge fédéral en a décidé ainsi et a refusé de laisser projeter sur Internet les images en direct de

la mort de McVeigh. De toute façon, la loi américaine interdit de reproduire (audio-)visuellement toute exécution fédérale. Si l'on permet à certains de pouvoir voir la retransmission de l'exécution, il s'agit là d'un précédent: c'est que trop de personnes étaient impliquées pour pouvoir assister toutes à l'exécution sur place. C'est sur cette permission gouvernementale de voir les images de la mort de façon sélective, non universelle, que je voudrais m'attarder.

Car cette diffusion en circuit fermé d'une exécution par l'État soulève de nombreux problèmes. Depuis 1963, il n'y a eu aux États-Unis aucune exécution commandée par l'État fédéral.

La façon dont le gouvernement américain a traité la mise en scène et en images de cette condamnation à mort revêt ici une importance toute particulière. En ce qui concerne une réflexion sur les images modernes, l'exemple de la diffusion de la mort de McVeigh est tout à fait surprenant. Pour le dire rapidement, disons que dans un monde globalisant où les images sont en surabondance, où il est difficile de faire la distinction entre les images d'une guerre réelle et des images de films, dans un monde où une nouvelle ne suscite qu'un sentiment de déjà-vu, de répétition, où le sujet ne peut être que blasé, comme l'explique Virno dans *Le Souvenir du présent. Essai sur le temps historique*, l'idée que des images circuleraient uniquement de façon à n'être présentées qu'à ceux qui sont concernés mérite d'être analysée.

Les images de l'exécution de McVeigh n'ont pas été présentées dans le but d'informer le monde que justice a été rendue, puisque cela aura été fait dans le discours de l'État. Ce dont il s'agit, c'est de faire des spectateurs de l'exécution des témoins et de mettre tous ceux qui verront la scène à la place de ceux qui y seront. Ouvrir la diffusion de la mise à mort à un large public sur Internet permettrait à des «voyeurs», des «curieux», des gens «non concernés» d'assister à un spectacle. Ici, pour le juge, il y a une nécessité éthique de donner à voir des images uniquement à ceux que ces images concernent... McVeigh pourra donc demander lui-même à six proches d'assister à son exécution, puisque, en quelque sorte, le spectacle



de mise à mort ne peut être vu que par des familiers. Gore Vidal, correspondant de McVeigh depuis l'attentat, assistera donc à l'exécution. Dans le cas qui nous intéresse, la justice ne fonctionne pas comme un dispositif d'images justes ou édifiantes qui circuleraient pour tous. Je veux dire que l'idée générale de la loi et de son exécution pourrait être accessible à tous et à toutes, comme principe de la loi universelle. En effet, on pourrait imaginer que dans notre monde moderne, l'image pourrait venir montrer l'universel de la loi, en tenir lieu et devrait rendre à l'exécution publique son caractère exemplaire, collectif et fondateur. On serait en droit de croire que la mise à mort devant Internet aurait permis à tous et à chacun, à travers le monde, de se rappeler que nul n'est censé ignorer la loi et que le crime peut et doit être puni, que l'État est là pour cela. C'est le scénario le plus plausible, celui que l'on était déjà en train de mettre en place dans nos imaginaires dans une époque d'accélération de la surprésence des images, dans une ère où l'idée de punir les auteurs de crime contre l'humanité grâce à un tribunal international existe et est médiatisée. C'est le scénario auquel on pouvait s'attendre, surtout, lorsque le Président des États-Unis a parlé de McVeigh comme de l'homme qui justifie le plus au monde la peine de mort. Il est le criminel exemplaire, le méchant universel, celui qui serait le plus en droit de mourir devant le monde entier. Si McVeigh est l'exemple du condamné à mort, s'il légitime la loi, pourquoi, logiquement, n'a-t-il pas droit à ce que les images de sa mort s'inscrivent comme la représentation de la justice universelle américaine?

Mais la scène à laquelle nous nous attendions n'aura pas lieu. L'exécution de Timothy McVeigh ne peut servir d'exemple national, juridique ou encore universel. Les images de l'exécution d'un terroriste n'appartiennent qu'à ceux que celui-ci a blessés, qu'aux personnes à qui il a fait subir un tort (parents ou proches des victimes, survivants de l'attentat). Sa mort n'est donc pas ce qui permettrait au particulier de l'affaire de se hisser au niveau du général. Le film de l'exécution de McVeigh est, en quelque sorte,

propriété privée, tout comme l'acte du terroriste que l'on vide ici de tout contenu idéologique, de toute valeur politique. Il est à noter que Timothy McVeigh, ancien soldat de la Guerre du Golfe, a lui-même demandé à ce que sa mort soit diffusée à la télévision. Lui-même voulait faire de sa mort un symbole universel de l'injustice de la justice. McVeigh a compris l'exemplarité de sa mort et a désiré, par la diffusion de son exécution, montrer la folie de la justice du gouvernement américain, à laquelle il s'est attaqué. Je ne cherche pas ici à légitimer la cause d'extrême-droite de McVeigh, ni à penser son attentat. Ce que je tente de montrer, c'est l'exclusion du dispositif spectaculaire de certaines images de la mort, celles de l'accusé lui-même. Cette exclusion vient briser une logique de mise en scène de justice universelle ou de représentation organisée par le gouvernement américain. McVeigh, en voulant que sa mort soit diffusée, désirait que son acte ne soit pas vidé de son sens, que sa punition soit exemplaire et témoigne, pour lui, devant tous, de l'injustice de l'État. Or l'État doit se défendre contre cette exemplarité que McVeigh veut mettre en scène. L'État lui refuse le droit à se donner comme héros ou victime de la loi fédérale, ou de la loi tout court. McVeigh a tué et blessé des humains et, si justice il y a, elle doit se soumettre à la loi du talion: «œil pour œil, dent pour dent». Les témoins peuvent alors devenir des acteurs de la scène de la mise à mort-revanche: si McVeigh a tué mon enfant, je peux me faire croire que je tue cet homme, par l'intermédiaire du dispositif judiciaire légal. De par sa décision – qui exclut le reste du globe de la vision de l'exécution par l'État d'un terroriste –, le juge fédéral qui a statué sur le cas permet la mise en place d'une vengeance des personnes concernées par l'attentat. Il ne s'agit donc pas de l'accomplissement de la justice – ce que, malgré tout et assez terriblement, l'exécution mise en images aurait pu peut-être imaginativement permettre –, mais plutôt d'une politique visant à rendre à chacun la monnaie de sa pièce. Le monde entier exclu des images de l'exécution devient le spectateur d'une nouvelle scène, une scène au second degré, la scène où McVeigh est exécuté devant «ses»

victimes et ses proches, eux aussi personnes privées. Or, l'attentat commis par McVeigh ne visait personne en particulier, il s'attaquait à une instance générale, à une institution américaine: le gouvernement fédéral. Ce dont il est question ici, c'est de réduire tous les actes posés par McVeigh et par l'État sur sa personne à des actes singuliers ne relevant d'aucune visée transcendante. Les images de sa mort restent privées et font de son acte une attaque contre quelques personnes qui le punissent par le biais de l'image.

Il semble que l'État américain n'est pas certain du sens qui serait donné aux images diffusées mondialement de l'exécution de McVeigh, même s'il contrôlait totalement la présentation de ces images. Tout se passe comme si les images de la mort du criminel exemplaire pouvaient donner la sensation au monde entier d'avoir devant les yeux la victime exemplaire et l'injustice exemplaire. Car que verrions-nous si McVeigh était tué devant nos caméras mondiales? On verrait l'État qui inflige la mort. On verrait la mort donnée à quelqu'un qui ne peut se défendre. À moins que dans un coin de l'image, on ne fasse sans cesse des gros plans sur le visage des victimes de McVeigh, qui viennent en quelque sorte permettre l'exécution, la légitimer. À moins que dans un coin de l'image, on ne nous montre sans cesse le bâtiment en flammes, avec les agonisants qui crient. Et même... Comme le dit Hegel, dans son *Introduction à l'esthétique* sur la représentation en art:

*Qu'une bonne morale puisse être déduite d'une représentation concrète, de la représentation d'un événement, c'est ce qu'on peut admettre de façon générale. Tout dépend de l'interprétation, car en ce qui concerne la morale il y a peu de choses ou de faits dont on ne puisse tirer une morale. On a défendu et excusé les représentations artistiques et les œuvres littéraires les plus immorales, sous le prétexte que, pour pouvoir reconnaître le bien, on doit savoir ce qui est le contraire du bien, et c'est ainsi qu'on a cru pouvoir justifier l'immoralité dans l'art. Ce qui n'a pas empêché de dire que les représentations de Marie-Madeleine, la belle pécheresse, ont induit en péché plus d'hommes qu'elles n'ont suscité de repentirs; mais ne faut-il pas avoir péché pour pouvoir se repentir? L'exigence morale a ici un caractère trop général, trop vague. (Hegel, 1979: 49-50)*

La morale ici, tout comme la justice, ne pourrait se déduire d'elle-même à partir des images de la mort de McVeigh. On ne sait jamais où les représentations de la mort de McVeigh pourraient conduire en ce qui concerne une interprétation morale ou une position de la justice. On ne sait pas si ces images ne pourraient pas être vues comme le contraire de ce qu'elles prétendent montrer. En effet, beaucoup de gens qui militent contre la peine de mort désirent que ces images soient diffusées mondialement, afin de montrer la violence de l'État sur les corps. De même, de nombreuses associations d'extrême-droite catholique souhaitent la diffusion de l'exécution afin de dissuader tout éventuel criminel. Il n'est pas possible de prévoir le sens donné aux images de la mort en direct de McVeigh. Néanmoins, on peut se demander ce que nous verrions lors de cette exécution que nous n'avons pas vu mille fois? N'avons-nous pas vu mille morts à la télévision, mille exécutions par l'État? Mille vidéoclips où les morts réelles et les morts fictives se côtoient, sans que nous sachions ni même voulions distinguer le vrai du faux? Est-ce que l'exécution de McVeigh viendrait briser le contrôle étatique ou médiatique des images qui de toute façon n'étonnent plus personne? Il est impossible de croire que la mort en direct de McVeigh sur un réseau mondial viendrait donner du souffle à de nouvelles révolutions... Aucune image de nos jours ne nous choque. Et le petit Palestinien traqué dans un coin d'une rue et qui se fait tuer en direct sous les yeux de son père, alors que les caméras tournent, n'a occupé notre attention qu'un jour ou deux. Dans le déluge des images préfabriquées, nous avons déjà tout vu, même si nous ne voyons rien car rien ne nous surprend. Et c'est précisément cela le problème: le gouvernement américain, tout comme le dit Hegel, sait qu'il n'y aurait aucune morale universelle qui émanerait de l'image de l'exécution diffusée mondialement. Le prêt-à-porter des images de la mort de McVeigh ne conférerait aucune morale à la scène. Les images ne nous atteindraient pas, de toute façon. Aucune nécessité de prise de position claire n'en sortirait, aucun engagement pour la justice, quelle que

soit notre conception de celle-ci, n'aurait vraiment lieu. Les images, nous les connaissons toutes à l'avance et elles ne nous mobilisent absolument plus. Mais, dans la diffusion universelle de la mort de McVeigh, rien de la justice ne pourrait se déduire en soi. Même si les images de la mort de McVeigh risquaient très certainement de nous laisser indifférents, leur interprétation quant à la morale et à la justice ne serait pas contrôlable, ne serait pas contenue en elles. Ce que l'État américain peut faire, c'est simplement diriger nos regards, fabriquer une scène pour que nous voyions une simili-justice, celle de la loi du talion. Ce que le public mondial doit voir, ce sont les victimes regardant l'exécution de McVeigh. Ce sont donc ici les victimes qui tuent, qui demandent la mort. Le gouvernement veut mettre en place un dispositif d'images où est vue simplement la revanche des victimes. Il ne veut en aucun cas que McVeigh, par les images, puisse devenir la victime du gouvernement. Il doit rester celle de ses victimes vengeresses, c'est-à-dire des personnes moralement habilitées à le tuer ou à le faire tuer.

Le fait que le gouvernement ne veuille pas diffuser universellement cette mort donne raison à la folie paranoïaque de McVeigh qui pense qu'il y a un complot du gouvernement américain contre ses citoyens. En termes plus normaux, ou encore plutôt névrosés, cette mise en images de la mise à mort montre le contrôle exercé par l'État américain sur ce type d'images, ce qui ne nous étonne même plus. Il n'y a qu'un paranoïaque, comme McVeigh, pour s'en étonner encore. Si McVeigh est dans le discours du Président le criminel universel, le condamné à mort exemplaire, les images pourraient tourner, malgré un dispositif très contrôlé, en la défaveur du gouvernement américain, car, dans les images, McVeigh, au moment de sa mort, pourrait être une victime aux yeux de la planète. Il deviendrait un homme que l'État tue et les spectateurs risqueraient de ne pas s'identifier aux victimes blessées par l'attentat d'Oklahoma City, mais plutôt de ne voir que l'horreur de la mort. Il y a donc un hiatus, une différence entre la représentation des images de

l'exécution et le discours sur celle-ci. Il faut, dans cette mise en scène de l'exécution, tourner tous les regards vers le regard des victimes qui, elles, auraient, comme nous l'avons dit, le droit de demander la mort de McVeigh et d'y assister.

On peut penser à Adorno qui dans *Minima Moralia* écrivait :

*Au cinéma, les actualités: prise de l'archipel des Mariannes et notamment de l'île de Guam. L'impression qui s'en dégage n'est pas qu'on livre des combats mais qu'on procède à des travaux mécanisés de dynamitage d'infrastructures routières à grande échelle et avec une énergie incroyable ou encore qu'il s'agit d'«enfumer» et d'exterminer les insectes à l'échelle planétaire. On mène les opérations jusqu'au point où il ne reste plus aucune végétation. L'ennemi est dans le rôle d'un patient et d'un cadavre. Comme le juif sous le nazisme, il ne fait plus l'objet que de mesures administratives et techniques: et quand il se défend, ses actions défensives ont d'emblée le même caractère.*  
(Adorno, 1983: 54)

Ce qu'Adorno révèle c'est que les images de la guerre et de la mort ont été vidées, dans la présentation qu'on en a faite, de leur contenu violent, pour devenir des images qui reflètent une efficacité administrative et technique. Cette efficacité qu'Adorno dénonce, on la retrouve dans le discours et dans un texte de 56 pages, un protocole fédéral d'exécution qui prévoit les scènes de la mort de McVeigh jusque dans les moindres détails, jusqu'au dernier repas du condamné et jusqu'à la manière de conserver le poison qu'on lui injectera. Dans le discours, dans l'écrit, il est donc possible de préserver le côté administratif de l'affaire, comme c'était le cas des actualités cinématographiques dont parle Adorno. Il semble que l'image, elle, ne permettrait pas de mettre en scène la seule machine administrative. Sur la pellicule de la mort, il pourrait y avoir le visage de McVeigh mourant. Qui sait comment on pourrait interpréter cela? Comment interpréter un visage? En ce sens, le visage de la mort que prendra McVeigh pourrait être iconoclaste. C'est une possibilité. Ce n'est pas qu'il viendrait assurément briser toutes nos conceptions, préjugés ou convictions sur la peine de

mort, mais il viendrait montrer le particulier de la loi américaine. Il pourrait très littéralement incarner la justice, mais aussi son horreur. Le visage de McVeigh devrait à lui seul assumer toute l'exécution de la justice universelle. Son visage pourrait devenir le sceau de la loi et dire: «voici la loi, celle de la mort». Or, aucun visage au monde ne peut prendre sur lui, dans sa particularité, la totalité de la loi. La justice doit être aveugle et ne peut avoir les yeux de McVeigh mourant. Quelque chose de la loi et du visage excèdent la représentation. Or, McVeigh prétend que son visage mourant serait celui même de l'injustice incarnée. De l'image de son visage, on pourrait donc déduire aussi la violence terrorisante de l'État.

Du visage de McVeigh, on pourrait conclure beaucoup de choses imprévisibles, incontrôlables et même opposées à celles dont on désirait convaincre. Il n'y a pas de garantie sur ce que l'image pourrait dévoiler. En ce sens, l'interprétation de ce visage est par nature arbitraire et ne se déduit absolument pas de l'image elle-même.

## 2. TÉMOINS, SPECTATEURS ET MANGEURS D'IMAGES

Dans ce contexte – le contexte du témoin oculaire de l'image –, il faut se demander pourquoi toutes les victimes ne sont pas condamnées à voir l'exécution de leur coupable par le biais d'images vidéo. Pourquoi certains peuvent et doivent être présents, en chair et en os sur les lieux du «crime»? On trouverait éventuellement un début de réponse à cette question dans la perte de confiance que nous avons dans les images, dans leur authenticité ou leur importance. En Colombie, on a proposé de présenter le journal télévisé en noir et blanc, afin que les téléspectateurs puissent faire la différence entre des images de fiction – qui sont en couleurs – et les images d'informations sur la réalité. On tentait ainsi de permettre aux spectateurs de retrouver, face aux images, un lieu d'authenticité. Grâce au noir et blanc, grâce à la forme adoptée, on crée un effet de réel.

Des victimes doivent donc assister au spectacle de l'exécution du coupable afin de permettre aux images auxquelles les autres victimes auront accès d'être

authentifiées. Il s'agit de ce que j'appellerais le syndrome «Capricorn One»: dans un film portant ce titre, des astronautes américains s'aperçoivent que la prétendue conquête spatiale est une supercherie. Personne ne serait jamais allé sur la lune et la NASA ment au peuple américain comme aux astronautes en créant des images fictives de l'espace. Dans le cas McVeigh, les témoins choisis au hasard permettront de donner une vérité aux images de l'exécution, dans un monde où de telles images sont constamment fabriquées et mises en scène. Mais il y a plus à penser dans cette présence des victimes lors de cette mise à mort.

Dans *Le Différend*, Lyotard cite le révisionniste Faurisson sur la question des chambres à gaz.

*J'ai analysé des milliers de documents. J'ai inlassablement poursuivi de mes questions spécialistes et historiens. J'ai cherché, mais en vain, un seul ancien déporté capable de me prouver qu'il avait réellement vu de ses propres yeux, une chambre à gaz.*

Et Lyotard de poursuivre:

*Avoir «réellement vu de ses propres yeux» une chambre à gaz serait la condition qui donne l'autorité de dire qu'elle existe et de persuader l'incrédule. Encore faut-il prouver qu'elle tuait au moment où on l'a vue. La seule preuve recevable qu'elle tuait est qu'on en est mort. Mais, si l'on est mort, on ne peut témoigner que c'est du fait de la chambre à gaz. Le plaignant se plaint qu'on l'a trompé sur la situation dite solution finale. Son argument est: pour identifier qu'un local est une chambre à gaz, je n'accepte comme témoin qu'une victime de cette chambre à gaz; or il ne doit y avoir, selon mon adversaire, de victime que morte, sinon cette chambre à gaz ne serait pas ce qu'elle prétend; il n'y a donc pas de chambre à gaz. (Lyotard, 1983: 6-17)*

Les victimes de McVeigh et les quelques proches de celui-ci qui assisteront sur place à sa mort seront en quelque sorte ceux qui sont allés à la chambre de mort avec lui et qui sont revenus pour témoigner. La logique du gouvernement américain est ici très proche de celle d'un Faurisson, c'est-à-dire que ceux qui pourront dire que McVeigh est mort réellement seront seulement ceux qui sont victimes comme McVeigh. Tout se passe comme si on allait faire des «condamnés à mort» – que sont les victimes de McVeigh et les proches de celui-ci

(qui sont vues comme victimes de cette histoire<sup>1)</sup>) – des individus présents dans la chambre de mort. Ceux-ci reviendront du sein des morts ou de la mort pour témoigner et dire que McVeigh est réellement mort, que la machine de la justice américaine est authentique et a bien fonctionné. La présence des victimes sur le lieu de l'exécution vient authentifier celle-ci, mais révèle une troublante évidence de la logique sous-jacente, à savoir que seules les victimes, celles qui auront été au plus proche de la mort, dans l'attentat et dans l'exécution, peuvent témoigner. Ce qui disparaît dans l'opération, c'est le témoin universel, celui qui peut témoigner en toute bonne foi et en vérité, non pas parce qu'il est victime, mais parce qu'il est humain et que rien d'humain ne lui est étranger.

Dans *L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Peter Sloterdijk nous donne à comprendre ce qu'est un moderne :

*Est moderne celui qui est touché par la conscience du fait que lui ou elle, au-delà de l'inévitable qualité de témoin, est intégré par une sorte de complicité à ce monstrueux d'un type nouveau. Si l'on demande à un moderne : « Où étais-tu à l'heure du crime ? », la réponse est : « J'étais sur le lieu du crime ». Et cela signifie dans le périmètre de ce monstrueux global qui, en tant que complexe des circonstances modernes du crime, inclut ses complices par l'action et ses complices par le savoir. La modernité, c'est le renoncement à la possibilité d'avoir un alibi. (Sloterdijk, 2000 : 10)*

Ici, les survivants-victimes ne veulent en aucun cas avoir un alibi. Ils désirent être complices de l'exécution, complices du monstrueux et demandent à être sur les lieux du crime, comme s'ils ne l'étaient déjà pas assez. Il y aurait même ici une certaine fierté à y être et c'est peut-être ce que Sloterdijk nous amène à penser. Il faudrait penser ici le désir certain de participer au monstrueux. Si l'humain de nos jours est toujours présent sur le lieu du crime par l'intermédiaire des médias d'information, à toute heure du jour et de la nuit, les victimes d'Oklahoma City ont le droit d'y être encore davantage et de se donner pour acteurs de la scène. Du moins c'est ce que semble nous apprendre cette histoire.

Dix représentants des médias ont eu le droit d'assister dans une pièce adjacente à la diffusion de la mise à mort. Il y a eu une véritable mise en scène du dispositif de diffusion privée des images de la mort, mise en scène où rien du spectacle n'a été laissé au hasard. Des traiteurs ont très tôt été approchés afin de nourrir les 1 400 reporters et photographes que l'on attendait sur les lieux de l'exécution et qui ont pu voir non pas l'exécution, mais la préparation de celle-ci et les témoins qui, eux, l'ont vue.

### 3. IMAGES, DEUIL ET RÉGRESSION

Cet appareil complexe mis en place par les instances juridico-politiques est pensé de telle sorte qu'un deuil soit possible et que l'on puisse donner une fin (« bring closure » est le terme employé en anglais) à la tragédie passée. L'image de la mise à mort de Tim McVeigh une fois digérée par le spectateur-victime permettra à celui-ci de retrouver la paix et de ne plus être hanté par les images de l'explosion d'Oklahoma City. Là encore, on peut se demander pourquoi le monde entier n'a pas quant à lui le droit à être « libéré » de ce qui pourrait le hanter. Les images de l'immeuble éventré puis de l'immeuble dynamité par les autorités n'ont-elles pas fait le tour du monde ? On peut parier que l'image qu'on a vue dans les médias est celle des victimes devenues elles-mêmes un peu bourreaux de leur bourreau. Le spectacle ne consiste pas en la mise à mort de McVeigh, mais consiste plutôt dans le dispositif de revanche où McVeigh n'est plus celui qui regarde la mort de ses victimes, mais où les places ont été interverties, tout simplement. À l'image d'un immeuble éventré de cris, de fumée et de pleurs, avec en arrière-plan l'esprit maléfique de celui qui a perpétré le crime, doit se substituer l'image de la mort de McVeigh vue par ses victimes. Dans cet espace, l'espace de l'image cadrée sur les victimes devenues bourreaux, le monde entier, bien sûr, ne fait, quant à lui, le deuil de rien, et surtout pas des morts. Mais les victimes elles-mêmes pourront-elles davantage faire le deuil de leurs morts ou de leurs blessures ? Le procureur général a promis de faire en sorte que les victimes puissent clore ce



chapitre de leur vie et veut apporter une fin à cette histoire. L'accomplissement du deuil est de toute évidence ce que la machine américaine de justice veut donner à voir et la production d'images de la mort de McVeigh n'a d'autre but que de donner à voir comment l'État américain permet aux spectateurs de ne pas rester dans la mélancolie. On pense que l'image de la mise à mort de McVeigh pourra parvenir à chasser les images qui hantent l'esprit des victimes. Le 19 avril dernier, tous les médias du pays étaient tournés vers le Mémorial d'Oklahoma City où sont inscrits les noms des victimes de l'attentat. La mort de McVeigh devrait permettre d'en finir avec cette histoire. Comme le dit le procureur général sur CNN :

*Don't expect a wonderful feeling immediately overnight. Expect to be dealing with it for a while. But ultimately, if they feel going into this that it will help them resolve it, it probably will.*

Ce qui est prévu, c'est un effet cathartique du spectacle, un effet de guérison, à long terme. Or, cette pensée d'une guérison par l'image de la mort du bourreau est peut-être le contraire de ce qu'il fallait pour que le deuil soit fait. Une image, celle de la mort de McVeigh, permettrait aux victimes de digérer l'affaire, de digérer les images qui leur sont restées à l'esprit pendant cinq ans. Une image permettrait de sortir de la haine, de quitter l'objet perdu qui hante les victimes et les proches et d'avalier une fois pour toutes les scènes qui ne cessent de se répéter. Mais cette idée d'une image réparatrice est bien sûr hautement problématique. Freud a mis l'arrachement au voir comme initiation de la pensée. Pontalis, dans un article intitulé « Perdre de vue », nous explique que cet

*[...] arrachement [est] toujours à réeffectuer tant l'attraction par l'image ne cesse d'être active. Et nous, en plaçant le fauteuil derrière le divan, nous donnons une forme concrète à cette division du regard et de la pensée. Nous instituons la perte de vue comme condition de la pensée. (Pontalis, 1987 : 233-234)*

Il me semble qu'il faut penser la perte de vue comme condition de la pensée et comme condition du deuil. En effet, ce qui est en jeu dans l'image, c'est son pouvoir de séduction, sa capacité à méduser le

sujet. Comme Pontalis l'indique dans l'article que je viens de citer, il y a chez Freud une réelle fascination pour l'image qui mérite sans cesse d'être dépassée. Le rapport du visuel à l'inconscient est essentiel et non accidentel. Dans l'analyse que Pontalis fait de l'image chez Freud, la voie « régrédiente » qu'emprunte le rêve est à la fois régression vers l'image visuelle et attraction par le refoulé.

Il faut en quelque sorte mettre en scène cette fascination de l'image pour parvenir selon Freud à la dépasser et à créer une élaboration verbale. S'il y a chez Freud presque une régression visuelle dont le rêve serait le principal acteur, cette régression est néanmoins nécessaire pour parvenir à la mise en mots. Il ne peut y avoir évitement de l'image.

C'est précisément la question de la fascination qui est en cause dans l'exécution de McVeigh. En effet, aux images de l'attentat doit se superposer celle de la mort, de telle sorte que cette dernière image efface celles, horribles, d'un immeuble plastiqué et de corps disloqués, calcinés. À l'image de l'horreur doit succéder l'image d'une autre horreur.

Or, ce besoin de mettre en images comme moment régressif est peut-être nécessaire à la psyché. Il est peut-être important que les victimes aient une image à partir de laquelle elles pourront se détacher et se mettre à penser et à faire le deuil. La mise en images est peut-être un moment nécessaire pour rendre compte de la folie de l'événement passé. Mais, dans le cas qui nous intéresse, cette mise en images ne permet pas au sujet de sortir de sa fascination médusée pour les images de l'horreur.

#### 4. METTRE FIN À LA MÉLANCOLIE?

La victime comme sujet rejoue simplement sa propre terreur dans l'image de la mort de McVeigh. Ce sujet désire voir ce que c'est mourir, ce que lui a failli vivre et ce que les proches des morts imaginent chaque jour à propos de leurs amis ou de leurs parents disparus dans l'attentat. Par McVeigh et sa mort, les gens veulent re-voir la terreur du mourir et la dépasser. Mais cette terreur qui a été vue ou non n'a pas nécessairement mis fin à la mélancolie. De cette mise

en images, il n'est pas du tout sûr que le deuil est venu ou viendra, parce que ce qui restera inanalysé dans cette folie scopique, c'est la fascination première pour les images de l'immeuble éventré, les corps disloqués ou encore pour McVeigh agonisant. Ce qui ne peut se penser dans la répétition des images de l'horreur, c'est précisément la fascination pour les images de la mort de McVeigh, qui n'a rien à voir avec une quelconque réparation ou encore avec l'introjection nécessaire à tout deuil. Les victimes dans le spectacle de la mort de McVeigh vont simplement remplacer la vision fascinée qu'ils ont eue de la folie du mourir par celle d'une mort qu'ils croient contrôler. En fait, aux images folles de mort chaotique dans l'immeuble, on veut faire succéder l'image d'une mort rationnelle, préparée, propre. Les victimes n'auront pas accès à cette folie du mourir, parce que précisément ceux qui assisteront à cette scène veulent contempler en elle le caractère logiquement raisonnable qu'on veut lui donner. Il faut dire que toutes les victimes – ou proches des victimes – vont devoir assister à une séance d'information où il va leur être expliqué ce qu'elles vont voir, ou espérer voir durant l'exécution. Les images qu'elles vont visionner vont leur être racontées à l'avance. Le côté mise en scène de cette exécution est mis en évidence dans le discours du gardien en chef de la prison de Haute Terre, Indiana, où aura lieu l'exécution. Celui-ci donc ressasse sans cesse aux médias que lui et son équipe font des répétitions de l'exécution : « We want to make sure this goes very, very well ». Ils se conformeront pour y arriver à ce fameux protocole fédéral de 56 pages dont j'ai parlé plus haut afin que la chose soit conduite « in a efficient and human manner ». On prévoit des applaudissements à la fin, comme cela est souvent le cas dans les exécutions orchestrées par ceux de ces états américains où la peine de mort est appliquée de façon fréquente. Rien dans cette mise à mort et dans sa diffusion ne sera laissé au hasard. Il ne s'agit donc pas de mettre en scène le chaos de la mort tel qu'il s'est présenté aux yeux des victimes et du monde entier lors de l'attentat ou tel qu'il pourrait se présenter dans les yeux d'un condamné à mort, mais bien de faire de l'image de la mort une image rationnelle, préconstruite.

Le gouvernement américain est donc en train de préparer un deuil préfabriqué. Il fait dans le prêt-à-porter du deuil et permettra aux victimes d'effacer les images de la mort comme folie au profit de celles de la mort comme raison. Il n'y aura pas de réelle traversée de la fascination pour l'horreur. En ce sens, le policier qui a ouvert un site électronique, dans lequel il reproduit 88 images de l'attentat d'Oklahoma City<sup>2</sup>, se situe peut-être davantage à l'intérieur d'un deuil que ceux qui veulent assister à l'exécution. En effet, à travers ces images où lui-même se donne à voir dans la photo numéro un, le policier met en scène sa fascination pour l'iconographie de l'attentat. Il met en scène son regard halluciné par la mort, et en ce sens passe et repasse à travers cette position médusée qui est la sienne. Mais dans l'ordre maniaque donné aux 88 photos, il y a aussi une tentative désespérée de mettre de l'ordre dans les images de la mort. Contre quoi le visuel de l'exécution se construit-il ? En fait, c'est contre la tentation de sombrer dans une folie des images, dans leur surabondance, leur horreur, dans leur perte de sens et dans leur effet de déréalité. Ce que les victimes d'Oklahoma City vont faire, ce n'est pas le deuil de la scène et des morts : elles vont assister à la production imagière d'une logique de la mort, d'une logique de mort. Le monde entier, lui, qui ne verra pas la mort de McVeigh, se contentera de voir la production du film de sa mort. Le monde entier devra en quelque sorte se contenter du « making of » du deuil collectif.

## NOTES

1. On n'a qu'à penser au traitement médiatique que le père de McVeigh reçoit où il est présenté comme la victime de son fils, la victime de sa paternité. Le père McVeigh déclare d'ailleurs sur les chaînes de télévision qu'il a hâte que son fils soit exécuté et que cela se termine, cette histoire...

2. (<http://www.efaubian.com/bomb/bomb.html>).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADORNO, T.W. [1980] : *Minima Moralia*, Paris, Payot.  
 HEGEL, G. F.W. [1979] : *Introduction à l'esthétique*. Le Beau, Paris, Flammarion.  
 KOJÉVE, A. [1947] : *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard.  
 LYOTARD, J.-F. [1983] : *Le Différend*, Paris, Minuit.  
 PONTALIS, J.-B. [1987] : « Perdre de vue », dans *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 35, printemps, Paris, Gallimard.  
 SLOTERDIJK, P. [2000] : *L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Paris, Calmann-Lévy.  
 TISSERON, S. [1997] : *Psychanalyse de l'image. Des premiers traits au virtuel*, Paris, Dunod.  
 VIRNO, P. [1999] : *Le Souvenir du présent. Essai sur le temps historique*, Paris, Éd. de l'Éclat.



# LOGOCLASTE

## LE LOGOCLASTE

### L'ENTRELANGUE DE GUYOTAT DANS *PROGÉNITURES*

PIERRE OUELLET

*Chaque mot, tel qu'il est aujourd'hui dans notre langue, doit restituer la réalité sonore, matérielle, de la chose. C'est un travail, une preuve dont on ne peut pas revenir. Tout cela est tenu rythmiquement. Il faut aussi que la vision tienne, c'est le rythme qui la fait tenir, qui la borde, qui l'étend, etc.*

Pierre Guyotat<sup>1</sup>

*Voix, grand tremblement. Et le souffle me soulève, il me prend. Et je vais, amer, dans la fièvre de mon souffle.*

Ézéchiél<sup>2</sup>

L'iconoclaste détruit les images par respect pour elles, en quoi il croit et met toute sa foi. L'icône n'est pas pour lui un simple signe, plat, inoffensif, inanimé, une pure apparence plus ou moins trompeuse, mais de l'être au sens fort, un *plus qu'être* : un apparaître ou une apparition, de l'existence vivante, qui concurrence, par ce surcroît d'être qu'elle incarne littéralement, l'existence même de Dieu, auquel elle risque de se substituer dans l'exercice de l'idolâtrie. Si l'image doit être détruite, c'est qu'elle *existe*, bien plus qu'elle ne représente et ne signifie : *elle est*, bien davantage qu'elle ne paraît. Elle vit. Peut-être plus que Dieu, qui n'apparaît pas, lui, se contente d'« être », sans plus, *inincarné, inexistant*. L'image, elle, est l'incarnation pour l'œil et pour la main – pour le corps tout entier, debout ou à genoux devant elle – d'une âme ou d'un esprit, d'un souffle ou d'une vie qui apparaissent enfin, tangibles, comme si l'âme était un animal et Dieu en chair et en os, comme l'icône est en formes et en couleurs, l'idole en marbre ou en or massif.

Le logoclaste brise la parole parce qu'il y croit, il y croit *trop*, par excès de confiance et de croyance dans les syllabes et dans les mots, par surcroît de fidélité au verbe en tant que verbe, chair et os sonores à quoi il se fie et se confie, comme aux choses et aux personnes, comme à Dieu lui-même : il est *fiancé* à la langue, à *sa* langue, comme on l'est par amour et par désir à qui se donne à soi en échange du don qu'on fait de sa personne en *donnant sa parole*. La foi seule dans la langue comme force vive, forme vitale, fond vivace, entraîne qui la vit et en meurt à se

révolter contre la fétichisation et l'instrumentalisation de la voix et de la parole: *la langue est*, rythmiquement, visuellement, dans l'œil et dans l'oreille comme dans l'âme et dans l'esprit, et ne peut en aucune manière se réduire à un moyen, telle une bouche *pour* parler, une oreille *pour* entendre, quand la bouche embrasse, mord, sourit, grimace, mange ou crache, rit ou crie, et que l'oreille nous guide telle une antenne ou tient le corps en équilibre, le protège de ses vertiges. La langue n'est pas *pour* parler, ni pour penser, ni pour comprendre ou pour communiquer: la langue est pour vivre, pour vivre et pour mourir. Elle est à vivre bien plus qu'à dire ou à entendre. Elle engage la corporalité et la spiritualité tout entières de l'homme, son et sens dans le même organe: l'organe de la parole par quoi l'on souffle, inspire, expire, transpire aussi, car l'âme sonne, résonne, l'âme sue, par tous les creux et les saillies du corps, tous les pores de la peau que le verbe tend sur notre chair pour en faire ce que Valère Novarina appelle *La Chair de l'homme*<sup>3</sup>, justement, la chair parlante, la chair palpitante de mots et de silence, la parole carnée. Guyotat dit, lui, dans son bas monde, «le rat charogne c'est un *medium*, comme l'excrément, c'est un pain de conversation»<sup>4</sup>. Car la parole est nourriture: carne et bas morceaux, viande avariée, non pas hostie ou pain bénit, à moins qu'on veuille entendre le mot *hostile* et le mot *otage* dans le mot *hôte* que le verbe incarne et goûter dans le pain qu'on mange en chaque mot le pain qu'on évacue dans son propre souffle.

C'est parce qu'on en mange, du verbe ou du *logos*, même faisandé, même avarié, qu'on l'exècre et qu'on l'excrète telle une progéniture qui vous sort du corps à tout instant et dont le bruit qu'elle fait en tombant ne cesse de vous rentrer dedans, ensuite, nourriture de sens et de non-sens qui roule dans votre bouche comme roule sous votre pas cet air en boule que votre souffle expulse de votre ventre pour qu'il marque votre chemin dans le monde et dans le temps:

*d'entr', en rue, femell', mâl', pubèr', non-humains, t'brosser, vagin, mott', l'chiambranl' rouj' mouchiassats aux trous, rapaç', assoupis en dépouill', / d'quall'bouch, d'entr'saillies fil',*

*d'commis mât'r renfiaulés rerougie, l'mâl' la gorj' son épaul', la femell' sa faç' d' faç' [...].*<sup>5</sup>

Oui: de quelle bouche d'entre-saillies peut encore sortir une langue? Une langue qui ne s'écrit plus dans son sens, qu'elle a perdu ou expulsé, mais dans son souffle, même arrêté, son air asphyxié, son air étranglé: les apocopes et les aphérèses abondent dans *Progénitures*, qui disent la chute d'un son ou d'une syllabe en bas du mot, à la fin comme au début – *apokopè*: retranchement, amputation, abolition et, par extension, arrêt brusque de la voix; *aphairèsis*: action d'ôter, d'enlever, de soustraire, de séparer et, par extension, de couper brusquement la parole. On nous a coupé la parole, nous l'a mise en pièces, corps amputé dont les morceaux gisent dans notre langue comme autant de membres et d'organes éparpillés d'une progéniture mâle ou femelle qu'on ne reconnaît plus: «bouch'», «gorj'», «épaul'», «faç'», «vagin», «mott'», tous «rouj' mouchiassats aux trous», dit Guyotat, précisant ce que parler veut dire, désormais, pour le «non-humain putain» à quoi nous sommes ramenés en ces temps durs d'extrême besoin: «l'craier crachier d'dans leurs poangs, / s'reempouangner l'entr'-jiamb'»<sup>6</sup>, l'entre-ïambe ou l'entre-langue, entendons-nous, qui savons bien qu'on ne parle pour vrai qu'en «crachiant» les mots telle une semence disséminée, un sens errant, ou égaré, et en tenant dans son poing l'organe secret de cette parole qui donne naissance à une vision mort-née.

#### L'AVALEMENT DES LANGUES

L'Histoire nous a vieilli la langue, nous l'a gâtée, nous l'a pourrie, mais on n'a pas cessé de l'avaler pour autant, de la dévorer, puis de la régurgiter, presque dans le même mouvement. L'Histoire selon Guyotat aura donné naissance à une espèce d'être entre les règnes, comme une langue entre les langues: l'être-putain, le non-état putain, qui est entre l'homme et l'animal, le règne du sans-règne, le non-être de l'asservi, pourtant proche du divin, «des figures angéliques», «sales et secouées par les accouplements»<sup>7</sup>, des anges animaux, des *animanges*.



*Les putains, dit Guyotat, sont comme des paroles divines incarnées, d'une certaine façon. Incarnées momentanément, mais elles durent tout de même parce que les paroles s'engendrent... progénitures de paroles; c'est aussi comme ça qu'il faut comprendre le titre de l'œuvre. Et là, la nourriture de base, et même la seule nourriture, c'est la charogne; la charogne de rat.*<sup>8</sup>

La boucle est bouclée: nourriture avalée, progéniture expulsée. Autrement dit: ange mangé, chié putain. Le verbe n'échappe pas à ce cycle dans lequel l'Histoire enferme, malgré son apparente linéarité: tout *logos* ingurgité, à force de fidélité au verbe adoré, qu'on veut à tout prix s'incorporer, incarnant Dieu dans sa pauvre chair d'homme, sa chair à paroles et à cris, finit un jour par se vomir en *alogos*, mots et choses entremêlés dans la même glèbe morte, qu'on porte sur son visage autant que dans sa bouche: «toute cette crasse qu'il y a, intense, sur toutes ces figures, vient de ce que la nourriture est principalement de cet ordre»<sup>9</sup> – et la progéniture autant, qui souille le parturient, comme la charogne le mangeur, sa semence le putain.

Parole-Nourriture: Semence-Progéniture. Voilà le carré dans lequel se meuvent charognes et putes, tous deux «verbes», tous deux bas *logos*, paroles du bas. Guyotat dit des rats qu'«ils sont la nourriture du verbe putain»<sup>10</sup> – le putain étant «parole divine incarnée», «parole qui s'engendre» de toute éternité –, puis il ajoute que le rat n'est pas seulement la nourriture de base, la nourriture du bas, mais aussi et plus singulièrement

*[...] un élément de base du son du livre, ce craquement d'une nourriture entre les dents des putains mâles ou femelles [...]; c'est le craquement des os, de la chair, de la peau, de la queue, du museau entre ses dents, dans ses mâchoires qui signale la présence d'un individu putain.*<sup>11</sup>

Et ce craquement d'os fait entendre «la volonté de parole» des asservis divins qu'incarnent ces bouches à nourrir et à cracher, ces bouches à vivre et à mourir que sont les putains hommes ou femmes dans leur parole ouverte, toujours prête à avaler et à régurgiter

n'importe quoi, semence ou rat, progéniture sans fin. Partout dans la Bible YHWH s'écrit d'un seul et même souffle: «je te bénis, je multiplie ta semence», comme si la parole, dans son état divin, sacrat et engendrait du même coup, avec ce pain de conversation qu'est l'excrément, le rat ou la charogne, ingurgité par le putain qui en fait son âme, son souffle, son rythme, et ce vin de procréation qu'est la semence répandue dans tous les corps par l'ange prostitué qui se multiplie, proliférant au rythme de la chair faite chair encore et encore, parole proférante qui porte en elle et met au monde l'humanité dans toute sa lignée. Écrire, parler :

*[...] nourrir mes ptiots mes épouz' renourrir mes frèr' sœurs pèr' mèt' leurs pèr' mèt', leur changer chair et os sang reprocréer leur descendanç'?, desintégrés – fracas, lueur, relent m'évailler?, non!–, d'quall' croup' m'ebrouer d'ma semenç' au ventr' la faç' ma faç' la bouch' m'mâchier d'quà d'l'empaign' l'tir' d'l'égout l'fouler aux mâchoir' blanch' [...]*<sup>12</sup>,

car toute parole revient à ça: ébrouer sa semence, se «mâchier» jusqu'à l'empaigne, fouler l'égout aux mâchoires blanches, bref ne plus connaître le terme ni le début, confondre les bouches, les embouchures, l'origine originante et la fin finissante, toutes deux dans la même «bouche que veux-tu» qui avale tout, sachant qu'elle peut à tout moment le «recrachier» en mots et en toutes sortes de génitures, verbales mais sexuées, animales mais angéliques, putains dans tous les sens, c'est-à-dire passant d'une main à l'autre, d'une bouche à l'autre, comme on s'échange du sang ou de la salive pour mieux s'unir et s'embrasser, à défaut de communiquer. Il n'y a plus de livres, plus de langues, mais une matière que l'on se passe de bouche en bouche dans les baisers et les morsures, qui creusent leurs cavités, les vides, les gorges, ces vases communicants qui permettent au sens liquidé, au sens liquéfié, de circuler encore dans les membres et les organes du non-être humain que nous sommes devenus, nourris de mots et de silences qui tuent. On a dit de la langue de Guyotat qu'elle était *tordue*, au sens où l'on parle d'un linge qu'on tord, comme Chaïm Soutine fait de ses toiles, non pour

[...] en exprimer le liquide dont il est gorgé, [...] non pour dégorger, souligne Daniel Klébaner, mais pour faire gorge, produire l'organe tortueux à travers lequel la voix fait effort pour faire passer le souffle, résonne en tant qu'elle racle et lutte contre les replis et les nodosités de la chair.<sup>13</sup>

La langue tordue fait gorge dans une gorge, où s'accumule le sens fondu et confondu, qui s'y dépose en cailloux, caillots, calculs, nodules, petites nodosités dans la pure cavité qui les recueille dans son vide pour mieux s'en gorger. Le livre est une autre bouche dans sa bouche où résonne la voix de l'autre tel un écho dans le fond d'une grotte, un bruit d'eau qui coule dans une gorge, le goutte-à-goutte des mots qui tombent du palais et se renfoncent dans le larynx, où l'âme suffoque, sa parole blessée sous les coups de glotte que lui assène le pouls du Verbe.

Souvenons-nous d'Ézéchiël, à qui Dieu s'adresse en ces mots :

*Fils d'humain, ce que tu trouves, mange-le ! Mange ce volume et va, parle à la maison d'Israël ! [...] Fils d'humain, nourris ton ventre, remplis tes entrailles, avec ce volume que, moi, je te donne.*

– ce à quoi le prophète répond, non par les mots mais par sa bouche qui bée, son corps béant : « j'ouvre ma bouche et il me fait manger ce volume. [...] Je mange et c'est dans ma bouche comme une douceur de miel »<sup>14</sup>. Bouche et ventre communiquent mieux par le volume de Dieu – *logos* divin fait miel, lait et semence, pain et viande, carne, rat ou rot : progéniture verbale qui s'enfante infiniment dans l'éternité de la faim et de la soif, de l'amour et du désir – que ne communiquent entre eux l'homme et l'homme par le langage désincarné de l'Histoire. Certes, le miel a goût de fiel, désormais, et le volume de Dieu ne tient plus dans la bouche de l'homme, pleine d'excréments dont il a fait son pain quotidien, son pain de conversation, mais tout le dit haut et fort : la parole est d'or, la parole est chère, la parole est d'air, la parole est, et le non-être dans lequel on plonge depuis l'Histoire ne peut se perpétuer, progéniture sans foi ni loi, que par cet être de surcroît qu'incarne le verbe aspiré puis

expiré en soi, le volume avalé, qu'on restitue à Dieu comme à autrui dès lors qu'on parle ou qu'on écrit, non pas la langue elle-même, *logos* à jamais consommé, mais l'entrelangue qui nous revient sur le palais, entre les lèvres, au fond de la gorge, ces entrailles de la parole où l'on sent le rat dans le mot, la charogne en quoi le verbe se fait, le putain dans l'homme et toute cette progéniture qu'on appelle verbe ou écriture.

L'iconoclaste avale l'image comme si c'était Dieu lui-même, son air, son souffle, son âme : il la détruit en la mâchant, la réduisant en pièces pour que seul reste le pur Imaginé, mais qu'il reste entier dans son être, inapparent, entier dans son rythme, son pouls, sa vie, même si l'image de son visage est en morceaux, méconnaissable. Le logoclaste avale sa langue comme une queue de rat dont le craquement des os et de la peau révèle dans sa gorge et ses poumons la voix de Dieu déchiquetée, disséminée, telle une semence multipliée, une progéniture sans nom, une pure et simple prolifération, de la vie dans de la vie encore, de la vie après la vie, de la survie : une pure profération, qui pousse devant, au loin, plus loin (*pro-ferre* : se porter au devant), une écriture, une prophétie.

#### LE SANS-NOMBRE, LE SANS-FIGURE

Les langues ont plusieurs sources, comme les cultures, comme chacun de nous. La langue sourd de partout, jamais d'un seul sol ou d'un territoire unique. Pas de loi du sang, chez elle, pas de loi du sol, car elle n'a pas de paternité, pas d'origine fixe, et elle n'a pas de lieu natal, pas de maison mère : elle coule orpheline comme le sang anonyme des peuples, humains ou bien putains, en alluvions et confluent de toutes sortes, puis elle va sans biens et sans abris tel un immense glissement de terrain qui serait aussi l'imperceptible tremblement du temps où aucun sol ne tient, aucune histoire non plus, aucune généalogie qui ne se dissolve aussitôt en multiples afflux et reflux, en affluences sans fin. La littérature retrempe la langue dans ces innombrables sources d'où elle rejaillit sans cesse sous une autre forme, souvent méconnaissable. Toute l'œuvre de Guyotat fait

entendre cet éternel ressourcement de la parole dans l'étrangeté du monde d'où elle vient et où elle revient, jamais chez elle, toujours à l'étranger. Ses livres sont écrits non *dans* une langue mais *entre* les langues qui font du français un idiome vivant, *progéniture* verbale née de l'accouplement des voix et des parlers, des accents et des patois, des sabirs et des créoles les plus singuliers. C'est une langue qu'on ne reconnaît pas d'emblée parce qu'elle échappe à toute identité: ce n'est plus une langue nationale, ni une langue universelle, et encore moins une langue personnelle ou idiolectale, mais la langue du devenir de l'espèce, la langue en mutation – l'entrelangue de l'interrègne propre au temps des asservis, du non-état putain. Dans l'entrelacs de cette langue, «les mots lèvent les pensées comme les chiens lèvent les lièvres»<sup>15</sup>, dit Guyotat: le sens est proie, car tout est chasse et l'homme dans ce carnage court et aboie, la langue pendante, pour être enfin de la curée, goûter aux restes et aux abats, aux bas morceaux que l'histoire nous laisse, verve insensée, carne arrachée, entrailles et entrelangues que seul un museau d'homme peut démêler, s'il a le flair des mots, les dents du verbe bien aiguës.

Il y a plusieurs manières d'être entre les langues, de vivre et d'écrire entre deux langues ou entre cent. Il y a la transhumance, le déplacement: les transfuges d'une langue à l'autre, comme Nabokov ou Cioran, passés du russe ou du roumain à l'anglais ou au français, dans une sorte de déménagement ou de grand dérangement verbal où l'on quitte sa demeure pour une autre, avec ses pénates. Il y a l'alternance, la «biphasie», comme on parle de bigamie, de ceux qui passent d'une langue à l'autre selon l'œuvre ou le type de textes envisagés: Beckett, qui va de l'anglais au français ou inversement, selon qu'il écrit du théâtre ou des récits, Brodsky, qui fait ses poèmes en russe, ses essais en anglais. Il y a le collage ou la juxtaposition, la collision et la collusion des langues entre elles au sein d'une même œuvre, comme dans les *Cantos* de Pound, où le chinois, le grec, le latin, l'italien et l'anglais se voient d'autant plus près que leur grammaire et leur rythme semblent éloignés,

comme dans l'image poétique que Reverdy définit par le degré d'étrangeté des termes qu'elle rapproche. Il y a l'agglutination ou la superposition, comme dans le *Finnegan's Wake* de Joyce, où les mots eux-mêmes peuvent être composés de radicaux et d'affixes provenant de plusieurs langues plus ou moins apparentées, et où la syntaxe, dans ses structures les plus profondes, peut obéir à des lois qui régissent des langues ou des dialectes incommensurables. Il y a encore le surgissement, au sein d'une langue comme le français, d'une non-langue ou d'une langue qu'on dit inventée, comme chez Michaux, avec ses néologismes aberrants, chez Artaud, avec ses glossolalies et ses lalations, chez Gauvreau et son exploréen, chez Dotremont et ses logogrammes. Et puis il y a les différentes formes de diglossie ou de *code switching*, qu'on connaît bien au Canada et au Québec, où l'on passe volontiers de l'anglais au français chez de nombreux poètes qui témoignent d'une situation géopolitique et géoculturelle caractérisée par le bilinguisme. Mais l'entrelangue de Guyotat renvoie à une tout autre façon d'être entre les langues, d'être parmi elles dans sa langue même, non plus en les juxtaposant ou en les superposant, ni non plus en les alternant entre elles ou avec de la non-langue, mais en les *vivant*, toutes, mortes ou vives, au sein d'une même langue désormais sans identité, inidentifiable, non reconnaissable comme LA langue française en personne, centrale, dominatrice, coloniale ou impériale. On a affaire à une langue blessée, meurtrie, on pourrait dire torturée, dont les violences qu'elle aura fait subir à l'autre se retournent toutes contre elle, dans une violence encore plus grande, parce que provenant des violentés, des cris et des pleurs des violentés, de leur colère et de leur détresse, de leur souffrance en condensé. C'est une langue qui se survit, une langue *d'après sa fin*, où elle retrouve sa nudité, comme au début: une nudité souillée, toutefois, qui porte l'habit déchiqueté de notre humanité déchue, de notre putanité parlante et déparlante dont le sens a été perdu, vendu. Une langue qui survit à son âme morte ou à son centre absent, défait par l'Histoire ou par le Temps, en se

déplaçant continuellement à sa périphérie, sur ses limites les plus extérieures, qui en deviennent le cœur, bientôt, le tout premier moteur, celui qui la fait battre et marcher encore et encore, bien qu'elle soit épuisée.

Écrire *entre les langues* n'est pas comme être assis entre deux chaises, la jambe gauche dans une langue et la droite dans l'autre, tout le reste de sa personne suspendu dans le vide: une moitié de soi parlant l'anglais, l'autre le français, leur rencontre reposant sur du vent, sur un pur néant. La diglossie n'est pas l'entrelangue, mais la représentation de deux absences de langue, chacun des deux idiomes se cachant dans l'autre plutôt que de s'y révéler, de s'y mettre à nu, dans ses blessures, ses cicatrices, ses cernes et ses rides, ses signes de vieillissement prématuré, dans son extrême fragilité causée par sa longue exposition à l'histoire, au monde, au temps. On dissimule ainsi la difficulté qu'on a d'être tout entier *dans la langue*, en restant simplement entre elles, dans l'entre-deux, protégé des dangers que représente le fait de vivre et d'écrire l'altérité au cœur même de sa langue mise à nu, exposée, surexposée à toutes les autres, et d'y être intégralement, soi-même exposé au principe de cette nudité, non plus réfugié entre deux moitiés de langue qui ne donnent jamais *de la langue* mais de la «mi-langue», toujours, où le mélange annule ce qu'il mixe plutôt que de l'amener à procréer et à se procréer. Car une langue, quelle qu'elle soit, se crée et se recrée par et dans toutes les langues qu'elle comprend, réellement ou virtuellement, et en son propre sein, si je puis dire, même si elle n'a ni dehors ni dedans.

Prise dans sa profondeur historique – son véritable sein, son authentique giron, où elle progénère au sens propre –, une langue parle toutes les langues qui l'ont faite et qui l'ont défaire, qui la refont et la redéfont. C'est dans son histoire la plus intime et la mieux partagée – celle qui la retourne sur sa mémoire (ce qu'elle retient de son passé le plus lointain) et la détourne vers son imagination la plus vive (ce qui la projette dans son avenir le plus incertain) – qu'une langue rencontre en elle cette *entrelangue* d'où elle vient et où elle va, toujours mouvante entre deux états, deux états de langue, comme on dit, qui ne sont

jamais qu'une phase de son évolution, un épisode de son histoire, une tranche de vie. On ne peut avoir accès à la langue qu'en feuilletton: elle ne paraît jamais d'un coup, mais se donne par fragments dans la suite des temps, elle se donne en pièces, logoclaste elle-même puisqu'elle ne se présente jamais que découpée, en coupe, comme sur l'étal du boucher, dirait Guyotat, nulle part dans son intégrité. Toute langue est chronique, non seulement parce qu'elle dure longtemps, comme lorsqu'on parle d'une maladie chronique, mais surtout parce que son existence est intimement liée au temps qu'elle prend pour se montrer ou se proférer, se révéler et se prolonger<sup>16</sup>, dans ses transitions, état par état, partie par partie, chacune n'étant qu'une entrelangue, vivant dans l'entretemps, tendue par la mémoire vers son passé et par le rêve vers son avenir, qui ne peuvent se vivre qu'*au cœur* des autres langues, qu'*avec* les autres langues, dont elle s'imprègne au plus profond pour se connaître dans son intimité, où elle se trouve *autre*, toujours, jamais identique à elle-même. Et l'autre, c'est soi aussi, dans l'étrangeté de sa vie, son étrange mortalité, cette évidence ou ce mystère: jouissance et souffrance indémêlées, quand «le travail de la langue», comme celui de la parturiente et de l'engrossée, de l'accouchante et de l'ensemencée, «c'est du plaisir ou c'est de la souffrance, ou pire, les deux en même temps»<sup>17</sup>, en leur énigme. Dans *Vivre*, Guyotat écrit: «ce qui est de l'ordre du mystère ne peut s'exprimer dans une langue commune»<sup>18</sup>; il précise aujourd'hui: «Seule la langue du chant permet en même temps de faire passer le mystère et de renforcer l'énigme; de les rendre encore plus troublants»<sup>19</sup>, parce que

[...] la langue d'un auteur, c'est sa voix, c'est ses poumons qui lui sont donnés, ce n'est pas la capacité pulmonaire, bien entendu, c'est la vitesse innée du cœur, la vitesse de la réaction du cœur enfant au monde qu'il découvre<sup>20</sup> – [...] la langue d'un auteur, ajoute-t-il, grandit avec lui; elle fait son chemin dans son cerveau, dans son cœur et dans son corps. [...] La vie et la langue avancent ensemble. L'une fatigue l'autre, l'autre ranime l'une.<sup>21</sup>

L'entrelangue est entrevie. Entre naissance et agonie, entre vie et mort, elle est survie: lutte, angoisse,

*agônia*. Destin du non-état-putain. L'entrelangue est un état interne, une vie intérieure à la langue elle-même et au poumon qui la respire, à l'âme qui la souffle, à la vie même de l'air dans notre propre chair, qui y circule comme un deuxième sang, plus rouge que le premier: «rouj'mouchiassats... renfiaulés rerougi» – Guyotat écrit, parlant de son entrelangue de toujours: «c'était une langue interne, c'était une voix: un destin, c'est ça»<sup>22</sup>. Vivre et mourir en langue et en rythme, comme on dit en chair et en os, logolâtre et logoclaste d'un seul et même souffle, qui ravive la flamme des mots et puis les mouche, en une seule profération, une même fiction verbale qui fait être ou donne naissance puis fait disparaître ou donne la mort, don ou contredon qui procrée et détruit comme on respire, inspirant et expirant à pleins poumons, à pleine bouche, à tue-tête. Vie et mort réunies, en une même sur-mort, une même sous-vie, destin du verbe putain entre boulimie jouissante et souffrante anorexie, ascèse et excès dans l'accès brusque à l'être qui est décès du temps, mort de l'Histoire, effacement lent de toute frontière entre dehors et dedans, soi et autre, langues et non-langues, images et non-images.

L'entrelangue n'est pas hors de la langue, extérieure à telle et telle langues, par exemple, dans le vide qui les sépare, dans l'interstice ou le hiatus qui donne l'impression qu'on aurait affaire à deux langues distinctes, ayant leur identité propre. Elle est au cœur de toute langue, c'est elle qui en fait battre la vie même si ce doit être dans l'arythmie, comme toute image n'apparaît que sur un fond d'iconoclasme, fond d'or, fond noir ou fond perdu, infigurable et nu, comme la vie elle-même sur son fond de mort et toute apparition sur la lisière du disparu. Ce sont, entre autres, les langues mortes dans les vivantes qui leur permettent de croître, de procréer, de se multiplier à travers la néologie, l'invention verbale fondée sur la mémoire des langues disparues, l'innovation ou la futurition lexicale s'appuyant sur le plus lointain passé, même oublié. Le français est grec, latin, franc, gaulois, germain, normand, provençal et occitan, quoi d'autre encore, et il est romand, wallon, québécois,

créole, sabir, etc., tout en étant surtout et à chaque fois une puissance de création par entrelangue qui nous donne à la fois Rutebœuf et Chrétien de Troyes tout comme Jarry et Rimbaud, Artaud, Michaux, et aujourd'hui Prigent, Novarina, Guyotat. On n'a qu'à mettre côte à côte ces paroles-là pour voir et entendre qu'une langue n'est pas une *chose*, avec son identité propre, toujours reconnaissable, dans ses contours précis, bien définis, mais un *milieu* dans lequel on vit, par lequel on vit et survivra, comme l'air que l'on respire, l'espace où l'on se meut, le temps où l'on mûrit puis vieillit, changeant de place d'époque en époque et du même coup d'«identités», si une telle chose existe, je devrais dire persiste, subsiste. La langue est un milieu, oui: c'est un cœur et c'est un monde, comme dit le mot lui-même, qui désigne à la fois un noyau ou un moyeu, central, et un entour ou une périphérie, qui l'environne et tourne autour. C'est un centre et un mitan, mais c'est aussi un cadre et un contexte, une atmosphère ou un climat, comme on parle de biosphère ou de biotope, par exemple, de milieu urbain ou de milieu humain. Mais le milieu, c'est encore le mi-lieu, l'entre-lieu, le lieu médian, l'intermédiaire, l'entre-deux, ce que nomme l'entrelangue qu'incarne toute langue en son cœur et en son décor, sans cesse fluctuant, passant d'un état à l'autre, jamais stationnaires, toujours transitoires, impossibles à identifier autrement que par cette puissance de changement et cette force génératrice ou génésique qui caractérisent toute langue vivante, toute langue en gésine, qui accouche d'elle-même à tout moment, qui accouche d'*elle-autre*, devrais-je dire, se donnant naissance comme une autre et une autre encore, de Villon à Guyotat. La langue est *entre*, essentiellement, et c'est un pur pléonisme de parler d'entrelangue comme je le fais ici.

La langue ne s'arrête jamais, comme on arrête un sens ou une idée. On ne peut la définir parce qu'elle n'est pas finie, elle n'est jamais finie. Comme la *Partie* de Beckett, qui n'a pas de fin et n'en aura jamais: «fini, c'est fini, ça va peut-être finir»<sup>23</sup>, dit Clov, dans sa voix blanche, son regard fixe, mais il sait bien qu'on est encore au commencement, toujours, que la partie

n'est jamais jouée, que la partie n'est pas un tout, dont on peut dire au bout du compte: c'est ma vie, mon histoire, ce que *je suis*. Ce n'est jamais fini parce qu'il y a toujours à dire, trop à dire, même quand il n'y a plus rien, parce que la langue continue de parler en nous, même quand on se tait, qu'on voudrait se taire, parce qu'on se sent fini, ou qu'on sent l'Histoire finie, qu'on sent la finitude de l'homme et la sienne même, comme on sent son propre corps vivre et mourir dans le même moment, et qu'on se sent mal, soudain, au bord de l'évanouissement. Hamm et Clov, tous les personnages de Beckett, en fait, comme ceux de Guyotat, qui parlent comme ils fornicent, sont bavards à force de n'avoir rien à dire, rien à dire d'eux-mêmes ou par eux-mêmes, si peu sûrs qu'ils sont de leur existence ou de leur identité: ils s'en remettent tout entiers au bavardage de la langue en eux, entre eux et autour d'eux, à l'infini bavardage d'une langue qui ne mourra pas avec nos derniers mots, qui ne s'éteindra pas dans notre dernier souffle. La langue nous survivra et nous le savons. Elle survit aux civilisations: on peut lire le hittite et le sumérien comme le français et l'anglais, si on s'y met, mais on ne ressuscitera jamais le monde où ces langues furent parlées à l'origine, parce que ce monde est un monde fini, achevé. Chaque moment du temps finit par rejoindre cette origine perdue: chaque instant va mourir en elle et avec elle, disparaître dans un passé bientôt immémorial, mythique et ancestral, préhistorique. Alors que les langues, celle d'Homère ou de Virgile, celle de Montaigne ou de Racine, survivent dans la langue que nous parlons et qu'on parlera bien après nous. La langue a un destin, nous n'avons que nos vies.

UNE FIN QUI N'EN FINIT PLUS :

LA LANGUE DANS TOUS SES ÉTATS

La langue est cet infini ou ce non-fini qui nous permet de faire face à notre finitude. Elle est ce lieu de rencontre avec l'Autre, en grand nombre, en très grand nombre – dans la multitude passée et présente qu'elle porte et qu'elle transporte depuis la nuit des temps et les confins du monde –, cet *autre* multiple,

donc, indénombrable, non totalisable, qui nous permet de faire face à notre identité perdue depuis toujours, pas plus reconstituable que l'origine, c'est-à-dire à cette impossible et improbable image de soi en soi à quoi la langue comme lieu du pullulement des sens supplée dans notre mémoire et notre imagination. Ce que Guyotat énonce sous la figure de la profusion: rats, mouches, vermines, crasse, poussière, peuples, paroles, proférations, déglutitions, défécations – images, toutes, d'un incommensurable, qui dépasse toute commune mesure. La langue n'a pas d'identité propre parce qu'elle naît potentiellement de langues *sans nombre*, mortes ou vivantes, et qu'elle croît en se greffant virtuellement à d'*innombrables* langues présentes ou à venir. C'est un modèle de société, cette socialité première des mots et des paroles qui composent une langue, non pas avec du même, de l'identique, mais de l'autre et de la différence qui la nourrissent du dedans – qui ne l'envahissent pas, ne la conquièrent pas, ne la parasitent pas non plus, ne la phagocytent et ne la cannibalisent pas davantage, mais l'alimentent et la sèvent du même coup, la désaltèrent et l'altèrent en même temps, depuis son fond et ses tréfonds, telle désinence étant latine, telle construction grecque, tel affixe germain ou anglo-saxon, sans que l'ensemble cesse d'être telle ou telle langue, le français, par exemple, dans sa réalité nécessairement mouvante, jamais identique à elle-même. La langue est un mécanisme fini, bien sûr, et en ce sens terrestre, humain, bien trop humain, immanente à notre existence mondaine et historique, mais elle produit de l'infini: de nouvelles phrases à chaque fois, qui ne reviendront jamais, qui feront place à d'autres, dans une génération sans fin, une incessante «progéniture». En ce sens la langue est du fini infinitisant, ou, plus proprement, de l'infini immanent, de l'infini bas, pour le distinguer des absolus et des transcendants, qu'on lui associe généralement et qu'on place toujours très haut<sup>24</sup>.

La langue est infinitisante parce qu'elle a à voir avec l'indéfinitissable, l'indéfinissable, l'indénombrable, le pullulement que Guyotat, encore une fois, figure sous la forme de nuées de mouches ou de hordes de rats,



bref de tout ce qui prolifère à toute vitesse et par le bas, par le plus bas. Ce qui rappelle encore les mots de Clov: «les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas»<sup>25</sup>. La langue, c'est ce qui prolifère en tas, par tas, comme les mouches, comme la vermine et les rats, non pas grain par grain, un à un, car il n'y a plus d'un, plus d'unité: la force pullulante et infinitisante de la langue comme pure gésine ou genèse de l'espèce l'a fait éclater en un millier d'existences autres, tout autres, qu'aucun Dieu ni aucune transcendance ne peut unifier ou rassembler. Le verbe être est une copule, dit-on, et il abonde dans notre langue, où il lie et relie les mots en phrases, renvoyant à la prolifération des accouplements, des couplages et copulations qui adviennent dans notre monde. Le verbe être est «entre», toujours, parole de l'entremise, de la mise entre, de l'entrelangue. Mais le verbe putain ne donne le jour à rien, il donne la nuit, plutôt, dans la mesure où l'ouvrier qui rentre la nuit, après sa journée de non-vie, rentre *dans* la nuit, dans *sa* nuit, dans «la possibilité de remanger, de re-désirer, de continuer de vivre, de se mouvoir en état de copulation, de s'épancher au propre et au figuré; le tout en état de parole intense»<sup>26</sup> – il rentre dans la survie. Guyotat nous le rappelle:

[...] les putains ne «procréent» pas, ils «reproduisent»; ils ne «naissent» pas, ils sont «mis bas»; ainsi, précise-t-il, j'ai eu du mal à choisir en fin de compte, à cause de sa charge de réel, le terme de «maître-naisseur» [qui est un terme vétérinaire], j'aurais pu écrire «maître-met-bas»<sup>27</sup>,

– voilà: la langue met bas, l'auteur est maître-naisseur. Le verbe putain est de l'infini à profusion, de l'infini animal, de l'infini de «bêtes de somme», comme dit le mot latin *veterina*: «propres à porter les fardeaux». C'est en ce sens que la langue est porteuse: une bête de somme qui porte le fardeau de l'homme et le met bas, très bas, où il pullule et s'infinitise comme la cendre et la poussière, comme le tas, l'amas. Du transcendant vétérinaire: des «anges de somme», tous ces putains porteurs de l'entrelangue, de l'entrechant, qui ne reproduit que leur mystère, celui de la

copulation, de la mise bas, de la profération proliférante, de l'infini sexué, langué, gorgé, que l'homme porte en lui comme un trou immense où rassasier toutes ses soifs, tous ses désirs.

La langue est l'infini humain, trop humain: de l'infini putain. Elle pousse l'homme à prendre sa revanche sur la divinité en lui donnant la possibilité de tout créer et recréer à chaque instant, de tout détruire aussi, *fiat lux* verbal qui lui permet non seulement de séparer les eaux d'en haut et les eaux d'en bas à tout bout de champ mais encore de les refondre, de tout recommencer sens dessus dessous ou sens devant derrière:

*recul'!, m'redrass, reins, croup', dos, cou, l'long mon devant, [...] la saillie de reappropriation, [...] l'verb' m'manquer, ah Diou!, à-devant ta gorj' muett', t'evacuer en ton vagin, mon pèr', avec ma vain' semenç', ma moell', mon cerveau!,*

comme dit *Progénitures* dans ses derniers mots<sup>28</sup>. La langue, c'est de l'infini actuel, dirait le mathématicien, de l'infini réel: elle fait apparaître un nouvel espace entre les espaces les plus contigus, de nouvelles phrases entre les phrases les plus rapprochées, une parole inédite entre les paroles les plus voisines ou les plus communes. Chaque phrase qu'elle nous donne de prononcer est à chaque fois nouvelle, inédite, imprévisible, même si on l'a déjà entendue dans un autre cadre, un autre contexte, un milieu autre qui lui aura du même coup donné un autre sens ou une autre tonalité. Chacune s'inscrit parmi un nombre infini de phrases possibles qu'on aurait pu énoncer à sa place et vers lesquelles elle ne cesse jamais de faire signe parce qu'elle dit aussi ce qui n'est pas dit, qui lui sert d'horizon, fluide et mouvant, le non-dit qu'elle implique lui servant d'appui fictif, friable, fragile. Une phrase est la pointe d'un iceberg à la dérive: c'est la partie visible ou audible d'un monument immergé dans l'histoire et qui se meut lentement à la surface du temps, changeant de lieux et d'orientations au gré des vents et des courants. Des courants de fond, devrais-je dire, qui échappent à l'œil nu, à l'oreille nue aussi. Il faut savoir entendre la langue dans ses bruissements et ses craquements de surface, qui



remontent de ses tréfonds, il faut savoir en observer les brèches et les fendillements, les fêlures et les ruptures, qui apparaissent sur ses flancs les plus enfouis, pour pouvoir sentir et ressentir les tressautements et les ébranlements que le temps long de l'histoire ne cesse de faire subir à cet immense monument vivant mais troué d'air, de vide, et parcouru de cicatrices, de rides et de gerçures, qu'on appelle *une langue*, une langue vivante mais peuplée de langues mortes et non encore nées, hantée par des langues passées et des langues à venir qui sont en elle comme des fossiles réanimés ou des matrices sans cesse réactivées.

La langue est un mécanisme génératif, nous rappelle le linguiste: elle génère, elle progénère, elle se reproduit au sens biologique du terme. Elle se donne à elle-même naissance en proliférant à l'infini en phrases nouvelles et inédites, puis en muant et se transmuant en dialectes, idiolectes, patois, jargons, créoles, pidgins ou sabirs de toutes sortes, au long de son histoire plus ou moins mouvementée, de ses dérives dans le temps océanique où elle ne cesse de flotter ou de surnager même quand elle nous paraît sur le point de couler. En ce sens, la langue est une progéniture, comme le dit et le répète Guyotat. Mais la langue nous donne aussi naissance: elle nous permet de nous reproduire de génération en génération à travers sa transmission et sa transformation, par la mémoire qu'elle garde de l'espèce et de la culture, de l'histoire et des communautés, mais aussi par l'imagination qu'elle nous confère face à notre avenir comme sujet parlant. Elle nous fait naître au monde, par les mots et les phrases qui nous en ouvrent l'accès, toujours plus large et plus profond, plus *infini*, et elle nous fait naître à l'autre, par les possibilités d'échange, de contagion réciproque, qu'elle permet dans la parole adressée ou la parole dialoguée – car les mots nomment les choses et le monde, bien sûr, mais ils *appellent* aussi, les autres, quiconque et tout un chacun. De sorte que nous sommes aussi sa *progéniture*, à cette langue que nous parlons et à laquelle nous nous allaitons, nous nous abreuons,

nous nous nourrissons pour vivre et pour survivre en tant qu'humains, c'est-à-dire en tant qu'êtres parlants, espèce verbale qui ne trouve son salut que dans le giron des langues, dans leur milieu, où la mémoire se perpétue et l'imagination se ravive, assurant ainsi le renouvellement d'un monde où l'on n'a pas seulement l'impression de mourir ou de disparaître, mais aussi le sentiment intime de se recréer dans le recommencement perpétuel d'un verbe qui se fait chair, mais chair multiple, chair du monde, progéniture sans fin et sans identités, comme les appelants et les parlants de Guyotat, qui ne sont plus des personnages au sens propre mais de véritables *personnae*, à travers lesquelles sonne la voix des langues qui se multiplient, des langues qui pullulent et prolifèrent, qui font nombre et font du même coup que le monde abonde, même s'il nous manque terriblement.

L'entrelangue ne s'érige pas comme une statue dans l'histoire humaine, même si c'est pour en marquer la borne, la dernière borne telle une sorte de stèle; elle se dresse en une colonne d'air ou de vent, éphémère comme le souffle et le temps, fragile comme l'âme, monument vivant que la vie jette en bas de son socle à tout moment, tel le putain sur le parquet où il se ramasse en petit tas, de cendre et de poussière, puis se relève péniblement, dans l'érection de sa voix au-dessus des bruits du monde, à quoi elle se mêle si intimement, dans une longue étreinte qui peu à peu l'étouffe. La langue elle-même est logoclaste et l'image iconoclaste parce que l'homme souffre depuis toujours d'anthropoclasme: il brise l'humain en lui, qui tombe en ange putain, dont la mise bas le sauve d'une mort certaine, comme la langue se sauve dans l'entrelangue, l'icône et l'idole dans les morceaux de marbre et de bronze qui jonchent l'histoire comme autant de membres en chair et en os où l'on renaît en tant qu'être, être parlant, être mortel, être fini et en morceaux. Une œuvre comme *Progénitures* nous fait entendre le bruit des voix et des images qui tombent dans les langues comme on entend à répétition le son des corps humiliés et asservis qui heurtent le sol où l'histoire humaine ne cesse de les jeter, de les projeter,

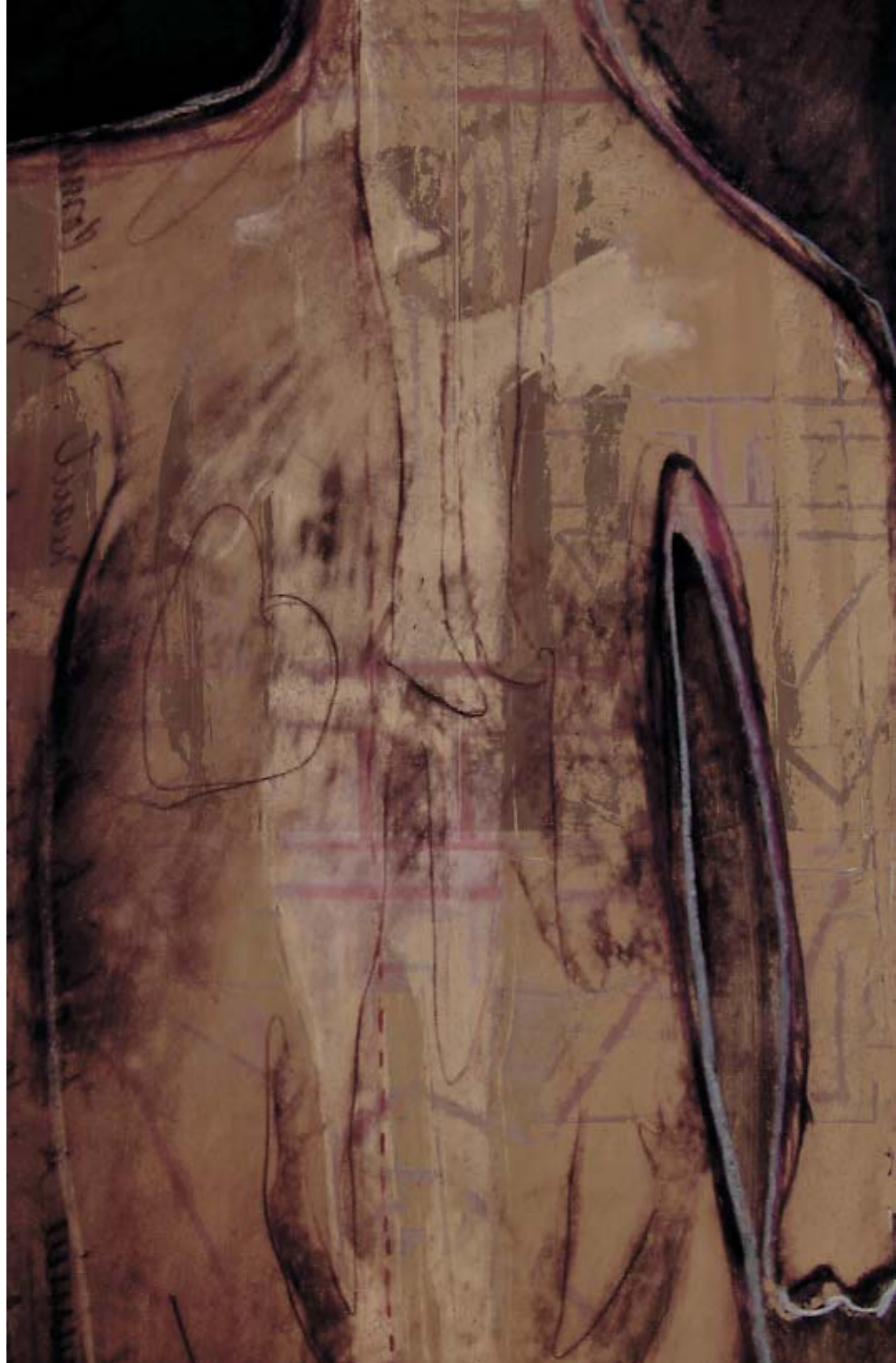
et d'où remontent une entrevoix, une entrelangue, dans lesquelles on peut capter les signes vitaux d'une entrehumanité, ni morte ni vivante mais survivante ou surmourante, qui profère son chant comme un avenir qu'elle prophétise du même souffle:

[...] ce nouvel état humain [...] c'est aussi le verbe, le verbe libre, le verbe totalement libre du putain – d'autant plus libre qu'il sort d'un corps qui n'a rien à perdre – qui, alors, est perdu. Le verbe est un paradis perdu.<sup>29</sup>

## NOTES

1. *Explications. Entretiens avec Marianne Alphant*, Paris, Éd. Léo Scheer, 2000, p. 16.
2. *La Bible – Ézéchiel*, trad. A. Chouraqui, Paris, Desclée de Brouwer, 1985, 3, 13-14, p. 936.
3. V. Novarina, *La Chair de l'homme*, Paris, P.O.L, 1994.
4. *Explications, op. cit.*, p. 15.
5. *Progénitures*, Paris, Gallimard, 2000, p. 19-20.
6. *Ibid.*, p. 57.
7. *Explications, op. cit.*, p. 11.
8. *Ibid.*, p. 14.
9. *Ibid.*, p. 15.
10. *Ibid.*, p. 13.
11. *Ibid.*, p. 14.

12. *Progénitures, op. cit.*, p. 12.
13. D. Klébaner, *Soutine, le tourment flamboyant*, Paris, Somogy, 2000, p. 1. Klébaner ajoute : « les torsions des figures de Soutine [on pourrait dire de Guyotat] sont ces splendeurs gutturales, ces nodosités de gorge, ces épaississements de la sève, ces sarments de sang où la vivacité de l'éclat n'apparaît sombre que parce qu'elle rend sensible à vue ce travail de torsion » (*ibid.*).
14. *La Bible – Ézéchiel, op. cit.*, 3, 1-3, p. 935-936.
15. *Explications, op. cit.*, p. 32.
16. Tous sens du verbe latin *pro-ferre* : porter au devant.
17. *Ibid.*, p. 30.
18. *Vivre*, Paris, Denoël, 1984.
19. *Explications, op. cit.*, p. 35.
20. *Ibid.*, p. 35-36.
21. *Ibid.*, p. 35.
22. *Ibid.*, p. 30.
23. S. Beckett, *Fin de partie*, Paris, Éd. de Minuit, 1957, p. 15.
24. Guyotat écrit pourtant : « Le "putain" est une figure que je ne peux ni ne veux réprouver ni admirer ; je l'aime. Pourquoi je l'aime ? parce qu'il est quelque chose d'insituable entre Dieu, l'Histoire, et ce qu'on connaît de l'humanité ; et tout simplement parce que c'est un *absolu*, chose rare par les temps qui courent ». (*Explications, op. cit.*, p. 19, c'est moi qui souligne) – un absolu déchu qui nous rehausse, tombant du bas vers le haut, dans l'entre, dans l'insituable, comme l'entrelangue qui n'a pas de socle, pas de sol, renversée qu'elle est avec les statues et les monuments de l'Histoire, dans un dernier geste, iconoclaste, de ce qui reste ici-bas d'humanité.
25. *Fin de partie, op. cit.*, p. 15-16.
26. *Explications, op. cit.*, p. 13.
27. *Ibid.*, p. 136.
28. *Progénitures, op. cit.*, p. 806.
29. *Explications, op. cit.*, p. 21.



# HÉLÈNE ROY

**À l'image de l'Ouroboros**, ce serpent qui dessine un cercle en se mordant la queue et signifie ainsi le renouvellement, le projet de création d'Hélène Roy n'a ni commencement ni fin, semble-t-il. Promu par une intuition puissante, l'œuvre entier de l'artiste se transforme de manière organique, dirait-on, se nourrissant de ses propres composantes, de la mémoire des œuvres achevées – les siennes et celles des autres qui alimentent sa pensée – jusqu'au rapprochement le plus intime de l'essence de son projet, du sens dont elle l'investit.

Dans un vaste chantier lié de manière intrinsèque à son projet de vie, Hélène Roy articule son programme autour de la lente « déconstruction » de son livre-fétiche *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, celui-ci agissant comme une matrice sur laquelle s'appuie son énergie créatrice, jour après jour.

Son dessin, parfois ambigu, impénétrable, voire inatteignable, se projette avec de plus en plus d'insistance au fur et à mesure qu'elle en exprime les éléments porteurs dans ses réalisations sérielles, peintes, dessinées et infographiques. Ainsi émergent de son atelier organisé ou de son ordinateur *savant* des enchevêtrements de formes superposées portant chacune, à la fois la marque d'une modification sensible et la trace persistante de l'image qui a précédé celle qui a précédé...

Défaire pour refaire ce qui est déjà fait, autrement. Source inépuisable.

Génération circulaire d'images par la transformation du même. Reconstruction.

Performance perpétuelle actualisant la réalité de l'œuvre. Esprit de suite.

Lente évolution de l'être vers l'esprit. État de désir.

L'archétype de l'Ouroboros traverse cette démarche. Le serpent qui se dévore, se féconde, se procréé, se tue pour ressusciter, symbolise l'idée, lovée dans l'œuvre d'Hélène Roy, de la transformation de soi, du perpétuel devenir.

À chaque jour, réinventer la vie pour qu'elle dure éternellement. Pour que l'art perdure.

Yolande Racine  
directrice générale  
La Pulperie de Chicoutimi



Illustration : François-Marie Bertrand, *Ouroboros*, d'après une illustration ancienne, crayon feutre sur papier, 1974.















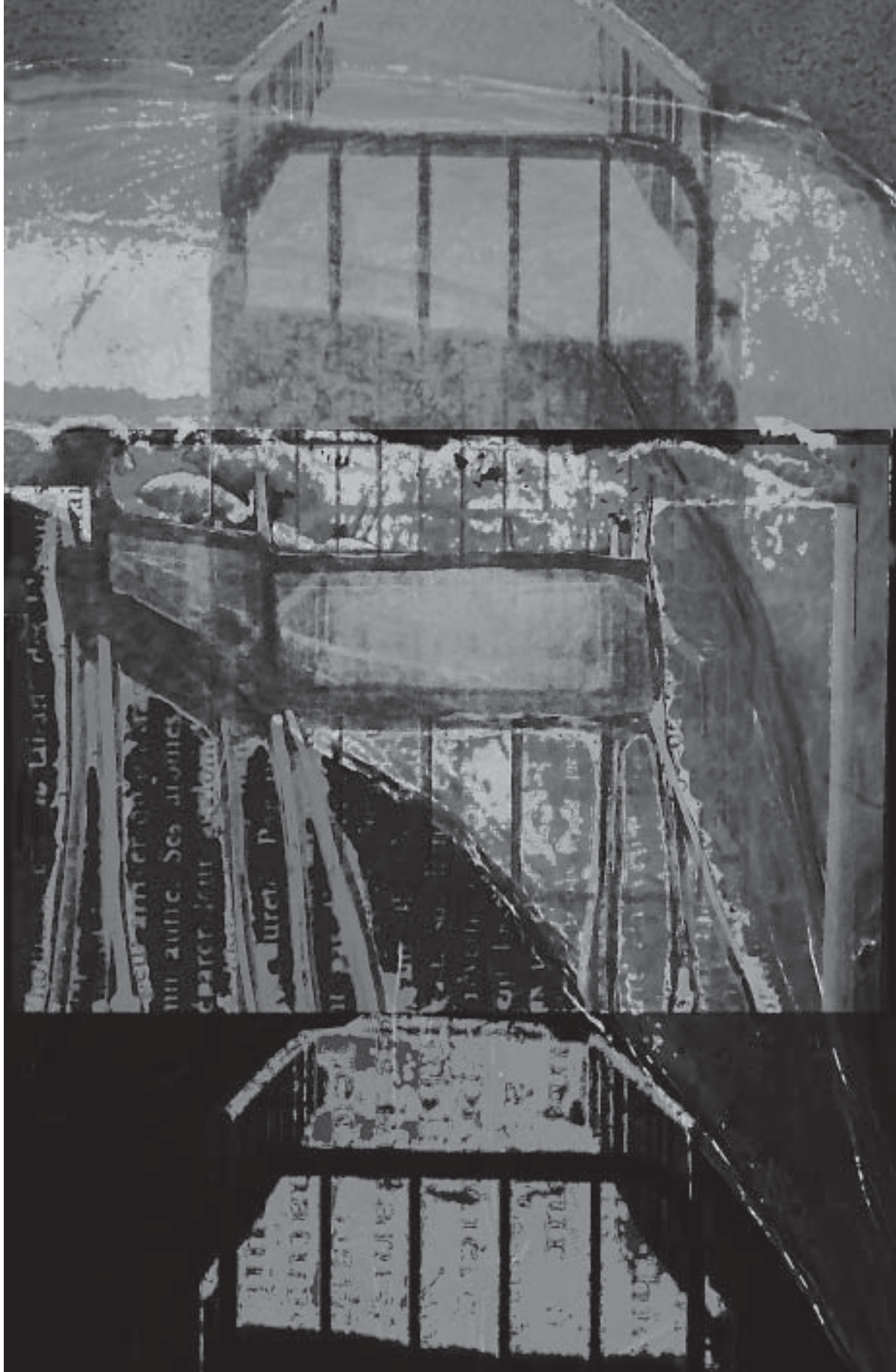














Hélène Roy, artiste en arts visuels, est professeure émérite à l'Université du Québec à Chicoutimi. Son travail artistique a souvent établi des liens avec le monde du littéraire. Les mots ont fréquemment servi de prétextes, de partenaires ou de complices à la création. Ses préoccupations de recherche se rapportent naturellement au temps, à la sérialité, à la contamination des images entre elles. Ses œuvres ont fait l'objet de nombreuses expositions au Québec, au Canada et aussi en France. Elle prépare actuellement une exposition majeure intitulée *Des Chants comme des pensées lâchées par le souffle*, qui sera présentée au Centre d'exposition de Baie-St-Paul à l'automne 2002. Hélène Roy a entrepris cette longue production nourrie à même des prélèvements empruntés à des œuvres antérieures. C'est à partir d'environ deux cents images numérisées qu'elle travaille de nouvelles associations, qu'elle procède à de nouvelles sélections qui, à leur tour, recomposent d'autres images.

Hommage n° 4 : « Des détails... pour d'autres passages à l'œuvre » fait partie de ce vaste projet de création amorcé depuis plusieurs années. En hommage à l'artiste Irène Whittome et en référence à sa façon d'accumuler des éléments existants, la série présentée dans ce numéro de *Protée* a été spécifiquement réalisée pour le dossier « Iconoclasmes : langue, arts, médias ».

# FONCTIONS DE L'IMAGE ET VECTEURS TEMPORELS

## LA RÉGRESSION ICONOCLASTE

MICHAËL LA CHANCE

Chaque société possède une temporalité qui lui est propre, selon qu'elle se révèle contemporaine de son passé ou étanche à celui-ci, selon qu'elle reconnaisse la durée propre de chacun ou ne reconnaisse qu'une succession linéaire d'instant. Chaque régime de représentation est ainsi tributaire d'une temporalité qu'il porte et reconduit. Certaines sociétés accusent un mouvement accéléré vers l'image, ou plutôt s'en détournent. L'hégémonie du visuel dans notre culture revendique l'invisible, relève d'un projet temporel inscrit dans la durée même de notre société, se ressent des revirements de notre projet temporel. Dans les quelques réflexions que nous proposons ci-dessous, nous voulons étudier la régression iconoclaste exhibée par certaines sociétés en l'inscrivant dans une considération plus générale d'une «trame icono-temporelle» propre à nos civilisations. En effet, on ne peut penser l'homme, la société, le monde sans intégrer à cette pensée une réflexion sur l'image, devenue une partie indifférenciée de notre réalité.

### 1. LES SÉQUENCES TEMPORELLES

Il y a une lutte pour le monopole de la mémoire: il y a les mémoires qui font date et luttent pour durer, elles arrêtent le temps, elles corrént continuité et identité quand le groupe semble éternellement surgir d'un même passé, un passé immuable celui-là. Il y a par ailleurs des mémoires qui ne pourront s'inscrire comme telles qu'à rejeter définitivement au passé d'autres mémoires. Celles-ci doivent disparaître avec les dettes, les fautes et les loyautés qu'elles inscrivent. Ces nouvelles mémoires vont troubler le rapport du présent avec le passé, vont lui présenter un passé perturbé, un autre passé, un passé toujours changeant. Parce que l'historien s'occupe d'abord du passé tel qu'il est perçu dans le présent: matière fossile toujours fluide.

Et cette mobilisation du passé nous reconduit au *présent*, à cette détermination du champ du présent que l'on appelle «actualité». Celle-ci nous apparaît composée de plusieurs séries de possibilités, soit d'une multiplicité de séquences temporelles, dont chacune paraît illimitée du fait que sa limite paraît mouvante à quiconque lui appartient – ce que le poète T.S. Eliot avait fortement noté. Chaque séquence contient un nombre fini de possibilités qui tendent à aller au bout d'elles-mêmes



et à épuiser la tension de leur origine et de leur fin. Dans chaque séquence, un même trait est toujours répété, toujours altéré, dans une constellation de traits subordonnés<sup>1</sup>. Les vecteurs temporels se répètent en altérant leur intrication, se modifiant du début à la fin. Rien n'insiste comme «le temps», sinon certains vecteurs qui tracent une ligne continue parmi des vecteurs alternatifs.

### 1.1 LE GRAPHE DIRIGÉ

Le temps historique prend la forme de faisceaux dont chaque fibre événementielle correspond à un besoin, dans un théâtre d'action particulier (le théologique, l'économique, le technique), selon la durée du besoin et de sa solution. C'est ainsi que la totalité des séquences formelles, congruente avec l'intégralité de l'agir humain, vient composer l'unité structurelle (et non pas le cycle) de la temporalité humaine. Dans un tel *continuum* de l'histoire, ce qui n'a pas trouvé d'inscription (visibilité, lisibilité... mais aussi actualité) dans le texte social subsiste néanmoins à l'état de tension et rend possible des ressurgissements futurs. Une telle schématisation nous apparaît particulièrement précieuse lorsqu'il s'agit d'envisager l'émergence des œuvres d'art. Même si une interruption ou une bifurcation les a retranchées de l'actualité, certaines lignes temporelles subsistent comme tensions constitutives du champ du présent.

Nous avons tendance en général à identifier la préexistence, le déjà-là du monde, avec le passé, le déjà échu<sup>2</sup>. Tout ce qui est semble ainsi appartenir au passé, tout ce qui existe serait d'emblée conservé dans une *mémoire-monde qui nous inclut*. De la préexistence, de l'indéterminé de notre provenance, sortent diverses lignes d'individuation qui seront plus ou moins développées. Tandis que les lignes interrompues, les intensités troubles et les formes indéfinies resteront à l'état de «souvenirs purs» que n'actualisera aucun passé. Ce sont des passés qui n'appartiennent à aucune succession, ce sont des éventualités qui n'appartiennent à aucune résolution.

C'est ainsi que la sensibilité d'une civilisation disparue pourra survivre dans des œuvres d'art qui

auront été créées à une époque subséquente. Ces œuvres apocryphes constituent une médiation inattendue avec le passé disparu. Une séquence temporelle, un vocabulaire plastique qui n'a pas épuisé sa pleine mesure, prendra possession de l'esprit collectif d'une société ultérieure et celle-ci prêter ses contours à des possibilités irréalisées<sup>3</sup>. L'artiste peut apporter une solution à un besoin que l'on n'avait pas encore ressenti comme tel, il peut reconduire ou mettre un terme à une séquence temporelle irrésolue. L'interruption ouvre la possibilité d'une étonnante répercussion. L'extinction ouvre des possibilités de ressurgissements inattendus. Parce qu'il attendait de tels ressurgissements, Nietzsche envisageait la renaissance de la tragédie.

Ainsi les perdants se souviennent. Parce qu'ils ne sont plus que cela : les lambeaux d'une mémoire. C'est pour cela qu'ils sont bien «plus», c'est-à-dire davantage qu'une mémoire historiographique. Soit une mémoire sans image qui transcende ses possibilités d'inscription : non pas une mémoire du trait, du compte, mais une mémoire pathique. Non pas une mémoire dont on se souvient, mais une mémoire de ressurgissements. L'œuvre témoigne de ce passé perdu en transmettant dans l'avenir des possibilités non épuisées. Quelque chose se perpétue, malgré l'extinction. Une insistance se fait entendre dans les corridors du temps et pourtant elle n'écrase pas la vie de son fardeau. Car, selon Nietzsche encore, «toute action exige l'oubli»<sup>4</sup> : un oubli qui porte le passé, un oubli dans lequel nous serons sans cesse travaillés par le passé. Le peintre Zoran Music dit à ce propos : «l'image rendue serait plus authentique sans le recours des yeux, la mémoire y suffirait»<sup>5</sup>.

Aujourd'hui l'abondance des images a modifié les conditions d'inscription et la nature de la mémoire. Notre culture médiatique est l'héritière de la victoire des iconophiles et particulièrement de Nicéphore de Constantinople, au IX<sup>e</sup> siècle. Aujourd'hui les héritiers, les vainqueurs, ceux qui ont survécu au passé, sont devenus les exécutants d'une société technicienne : ceux-là ont tout le loisir d'organiser leur mémoire, de réécrire le passé à leur convenance, de

produire leur propre illustration. Ils se soumettent en cela à l'évacuation du temps, ils se prêtent au travail de relégation qui est le négatif de la mémoire. Ils se font piéger dans leurs propres historiographies : l'accumulation des traits historiques surcharge une mémoire qui finit par s'effondrer. Habituellement, on voit la mémoire travailler du présent vers le passé, tandis que la créativité travaille du présent vers le futur, pour le hâter, pour le choisir. Mais ici la créativité rejoint les possibles non actualisés, les événements non advenus, les rêves laissés en suspens. La créativité va chercher l'incrédulité du temps. La créativité travaille d'un passé perdu et irréprésentable, vers le présent, par un jaillissement subit. Si créer va à rebours du mémoriser, il y a néanmoins une nécessité de la création pour soutenir la mémoire. On ne voudrait pas en effet que la mémoire fixe le passé et enferme le présent dans une actualité factice où rien ne se passe, où rien n'arrive jamais parce que nous ne croyons pas aux événements qui nous arrivent, parce que nous ne parvenons pas à les ressentir comme réels. Il faut cette créativité de la mémoire, celle qui permet au passé de nous accompagner comme présent.

Notre présent est composé de temporalités discordantes, d'une superposition de séquences temporelles : progressives (judéo-chrétienne), dégressives (grecque), expansives (économique et militaire), panchroniques (technicienne). En chaque époque ainsi « in-dictée »<sup>6</sup>, le champ du présent est défini par une temporalité dominante. À l'ère colonial-industrielle, le temps sera fonction de l'expansivité de la société elle-même. Aujourd'hui, au terme d'une translation de la structure du champ de présence (voir *schéma 1*, p. 52), la technique impose sa temporalité, elle est devenue le présent – un présent figé. Toute référence au passé semble un recours à l'irrationnel, l'évocation d'une dimension mythique. Et pourtant c'est cette référence au passé que veut instaurer la régression iconoclaste.

Parce que le passé évoque le gouffre sans restitutions, la relapse dans l'archaïque, la captation par l'origine, nous avons la hantise d'une résurgence du passé, la hantise que le passé revienne avec toutes

ses horreurs. En fait le présent est assez riche d'horreurs et assez prodigue en cruautés pour qu'il n'ait aucun besoin d'emprunter au passé. Qu'importe, nous voulons conjurer le passé en racontant notre histoire. Nous voulons circonscrire ce passé dans une représentation, créer une frontière étanche entre nous et le néant. Ce qui est proprement étonnant c'est que la mémoire ait cette fonction d'écran ou de découverte, tout en assurant une nouvelle fonction étrangère à ce qu'elle a été lorsqu'elle n'est plus qu'une capitalisation dans le symbolique. La mémoire n'est déjà plus qu'une marchandise culturelle, un capital au marché mondial des valeurs symboliques, elle n'est plus qu'une mémoire-spectacle. Ce que Nietzsche appelait « le spectacle répugnant d'une aveugle fureur de collection, acharnée à rassembler inlassablement tout ce qui n'a jamais été »<sup>7</sup>.

À cette mémoire figée qui n'est qu'illustration superficielle du passé, on se demande si l'oubli n'est pas préférable. Il semble que seul un présent oublieux saura nous préserver de l'abîme du temps. Il faut des bornes à l'oubli, une connaissance du passé est utile, mais il ne faut pas non plus donner dans la thésaurisation des traits, dans l'accumulation du capital mnésique. Il faut surtout que ce passé chronographié ne nous rende pas aveugle à un autre passé, celui qui ne peut être représenté. Une destruction iconoclaste des figures vaudrait mieux que cette mémoire ? L'œuvre d'art doit nous restituer à ce passé qui ne peut pas être circonscrit et relégué, mémorisé et illustré, qui revient sans cesse par la répétition mortelle, par le ressurgissement créateur ou par un infléchissement structurel de nos capacités de percevoir, d'éprouver, de construire nos objets.

Il s'agit d'une mémoire, et pourtant ce n'est pas celle qu'élabore l'histoire traditionnelle, scientifique et comptable. Partant de l'évidence que seules les images qui ont un contenu émotionnel sont gravées durablement, que la douleur est l'*aquæ fortis* qui grave plus profondément, nous devons envisager un autre mode d'inscription : mémopathique – mnémocaustique, par brûlage et non pas entaille. C'est une représentation par ressurgissement et non par

illustration – ce que considérait Nietzsche lorsqu’il remarquait: «on grave quelque chose au fer rouge pour le fixer dans la mémoire: seul ce qui ne cesse de faire mal est conservé par la mémoire»<sup>8</sup>.

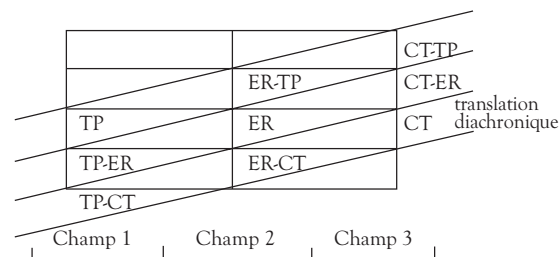
C’est par la médiation d’une mémoire pathique que l’individu retrouve la *mémoire-mythos*: quelque chose s’est gravé dans la colère (accès mégalo-thymique), quelque chose écrit sa passion (crise mégalo-pathémique). L’écrivain Joseph Conrad en avait fait une esthétique: toujours écrire dans la colère, que cela soit l’évocation d’un passé traumatique, ou une franchise sans compromis pour le présent. Ainsi l’œuvre d’art constitue une mémoire non circonscrite et non reléguée – non pas seulement une mémoire mais aussi une pensée qui laisse le passé nous accompagner, qui laisse les présents se superposer (cf. notre *schéma 1* sur les séquences temporelles). Cette infiltration du passé définit la pensée elle-même: les morts ne nous quittent pas, ils restent en nous, et nos pensées s’engouffrent dans le vide qu’ils ouvrent en nous. La pensée se donne alors comme spectacle offert à des spectres.

## 1.2 LE TEMPS OBLIQUE

Dans cette acception d’un temps monumental, d’une *monu-mentalité* verticale qui superpose ses «présents», nous voulons considérer un *continuum* psycho-politique qui permet de considérer le temps multifolié, fibreux, enchevêtré d’une trame icono-temporelle. C’est un *continuum* dans lequel le théologique, l’économique et le technique constituent des réalités temporelles distinctes, où le temps du salut n’est pas le temps du profit. Dans le graphe dirigé, le «trait» correspond à une durée individuelle. Chez Kübler les traits sont désordonnés, néanmoins une direction générale s’esquisse. La séquence (ex.: TP) est composée de traits subordonnés dans l’expérience d’une simultanéité. C’est ainsi que l’on peut assimiler la séquence au déroulement d’un possible, à l’épuisement d’une tension. Les séquences se superposent, la séquence actuelle se superpose à des séquences virtuelles et vectorisées. Par exemple, TP (actuelle) se superpose à TP-ER et TP-CT (virtuelles),

le tout constituant un champ de présence (actualité). Champ 1 = TP, TP-ER, TP-CT. Champ 2 = ER-TP, ER, ER-CT. Champ 3 = CT-TP, CT-ER, CT.

Schéma 1  
Trame icono-temporelle



Les vecteurs temporels sont les séquences qui s’ordonnent dans une même trame icono-temporelle. Il est établi que le temps, comme expérience d’une continuité dans les vecteurs, est fonction de l’ordre symbolique.

TP	Représentation de l'unité	Théologico-politique	<i>mémoire-mythos</i>	communauté
ER	Représentation de la division	Économico-rationnel	<i>mémoire-logos</i>	autorité
CT	Représentation du social	Contrôle-technicien	<i>mémoire-cyber</i>	savoir technocratique

### Champ 1 – Champ 3

À la séquence temporelle TP, il faut corréler les temps discordants qui lui sont contemporains (TP-ER et TP-CT). Ce sont des présents en compétition, lorsque la colonne TP/TP-ER/TP-CT constitue la structure synchrone du champ du présent. L’axe horizontal TP/ER/CT constitue la translation diachronique de la structure du champ du présent à l’intérieur d’un ordre symbolique où chaque forme se définit déjà en fonction des formes qui lui succèdent. Chaque forme agissant comme «machine sémantique»<sup>9</sup> se rapportant à une dynamique générale.

### Champ 1

TP-ER: c’est le moment d’une *mémoire-mythos* et de ses relais proto-religieux, comme passion de l’origine qui tire une motivation nouvelle d’un rapport au futur. TP-CT: *logos* de l’outil et de l’instrument agricole, de l’administration des terres. S’il est vrai que le moulin à

vent produit le Moyen Âge (Marx), alors le soc de charrue, la pompe à irrigation, l'horloge mécanique, la boussole, le calcul différentiel et intégral constituent une domestication progressive de la technique dans la modernité. La considération de l'utilité n'exclut pas la possibilité de constituer un récit fondateur de la valeur d'une personne: le *mythos* cohabite avec le *logos*<sup>10</sup>.

Champ 2

ER-CT: *logos* industriel; ER-TP: la théologie de la marchandise, la sacralisation du capital. C'est le moment d'une *mémoire-logos*, qui fait de l'économie une mémoire pointilleuse de tous les versements effectués et de tous les remboursements escomptés. Cette mémoire fait du passé notre créancier et rend le présent débiteur dans une quantification exhaustive du monde matériel. La machine de puissance: de la vapeur au nucléaire. La machine à vapeur produit l'ère industrielle? Avec les règles de comptabilité et l'entreprise commerciale, avec les probabilités et les statistiques. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la sublimation de la raison en Raison des raisons est d'abord provoquée par un éclatement de la raison en des rationalités sans visées concertées, par l'emballement d'une «accumulation» des machines.

Champ 3

CT-TP: c'est le moment d'une simulation généralisée comme mise en mémoire du monde – nouvelle transcendance de l'interconnectivité. La machine de contrôle: numérisations, calculs, simulations et manipulations génétiques. Le moulin à vent produit le Moyen Âge? Ainsi l'ordinateur produit la mondialisation. Perte du *mythos*, instrumentalisation de l'individu. Les exigences de productivité et de rentabilité ne sont plus rationnelles. Du patriarcat à l'infocratie, les moyens technologiques favorisent l'excroissance monstrueuse du pouvoir, les nouveaux féodalismes, les nouvelles barbaries.

2. DU TRIBAL AU GLOBAL

Dans les sociétés primitives, la nécessité d'une mémoire commune (*mémoire-mythos*) va de soi. Telle est

le richesse de l'imaginaire mythologique, dense et partagé de tous, qu'il suffit d'évoquer pour faire jaillir l'art et la poésie. Il suffit d'esquisser et d'évoquer ce qu'on veut dire, pour que cela soit immédiatement partagé de tous, quand bien même on s'adresse au plus grand nombre. Dans une société dominée par le *logos*, la dispersion des identités, l'éclatement des partages entraînent la nécessité de tout expliciter et aussi de tout mémoriser dans des faits inertes. On n'écrit et ne peint dorénavant que pour des lecteurs et des spectateurs avec lesquels on ne partage rien<sup>11</sup>. La mémoire doit s'inscrire dans le plus grand détail, elle doit être défendue par un ordre juridique. L'œuvre trouve un destinataire individualisé, mais elle doit s'expliquer à celui-ci à outrance, dans une exigence de réalisme qui modifie la nature de celui-ci, alors qu'elle s'adresse à un destinataire qui ne sait plus recréer par lui-même cette expérience. Lorsque le lecteur ne sait comment devenir à son tour l'auteur du poème, où est passée la poésie?

Continu, analogue, saisie unaire dans un <i>mythos</i> .	Discret, numérique, manipulations fragmentées.
Collectif, implicite.  <b>Connotatif</b> (modèle TP).	Individuel, réalisme explicite, quantification. <b>Dénotatif, signalétique.</b>

Le *mythos* est en premier lieu une temporalité théologico-politique (TP) comme passion de l'origine (je ne parle pas ici de l'infatuation fanatique pour une pureté originaire). Le *mythos*, en traçant autour de chacun l'horizon d'une communauté imaginaire, donne la possibilité de recentrer sa vie sur soi-même. Qu'est-ce que le *mythos* individuel sinon des passions qui, plus grandes que soi-même, permettent de se perdre et de se recentrer en celles-ci? Alors chaque génération se raconte une mémoire de l'origine, s'invente une épopée, se prête des exploits, se lance des défis pour retisser une épaisseur historique, pour rêver un ordre social plus juste, pour multiplier les occasions propices et s'héroïser dans l'occasion saisie.

Chaque génération veut avoir la vie devant soi, veut évacuer le passé pour se libérer un présent, veut resacraliser le sujet et l'espace public<sup>12</sup>. Pourtant chacune reproduit la confusion entre la préexistence du monde (le déjà-là) et le passé (le déjà échu). C'est à renoncer au passé, croyait Nietzsche, que l'on peut enfin donner libre cours à son élan pour embrasser le monde et au-delà, pour se concentrer sur notre « aspiration vers l'infini »<sup>13</sup>. L'oubli restitue la possibilité de l'infini? Dans l'élaboration d'un *mythos* commun, chacun contribue à l'auto-invention épique de sa génération. L'individu n'est plus défini par ses fonctions, et son utilité connue de tous, il se définit par ses histoires, celles qu'il raconte et celles qui ne se racontent pas. Parce qu'il s'incarne dans ses histoires autant que l'Histoire s'emploie à le décharner, comme on le voit ci-dessous :

1- Société tribale. Humanité primitive. <b>TP</b>	2- Société agraire d'outils. Urbanisation pré-industrielle. <b>TP</b>	3- Société industrielle de machines. <b>ER</b>	4- Société postindustrielle. <b>ER</b>	5- Société bionique globalisée. Posthumanité. <b>CT</b>
mythos		logos		
			cyber	

## 2.1 DU REFLET AU SPECTACLE NUMÉRIQUE

Dans un univers exprimé par la tension entre une *mémoire-mythos* et une *mémoire-cyber*, le statut de la représentation se ressent de la prédominance de l'un ou de l'autre. D'un côté, la représentation saisit le réel d'un seul tenant, présuppose le *mythos* d'une adhésion à l'unité du monde et à l'unité sacrée de la vie humaine. Cette représentation est incluse dans ce qu'elle représente et « participe » des perturbations et fluctuations de ce qu'elle représente. En fait, il y a plus que cela, nous redécouvrons le *mythos* comme moment analogique où nous « sommes » nous-mêmes les choses avant de les sentir et de les représenter, où nous portons en nous-mêmes toutes les individuations.

Cette expérience doit être placée dans une synthèse du temps, lorsque le *continuum* psycho-politique formé par la distribution des séquences temporelles n'est pas seulement un principe spirituel et psychologique

(comme Bergson le concevait), mais serait plutôt le principe ontologique d'une totalité incréée dans laquelle tous les vecteurs du temps coexistent: non pas l'« être » mais une mémoire-être. Chaque instant n'est qu'une copie – variation de ce *continuum*. Chacun portant la trame de l'histoire en lui-même.

D'un autre côté, le statut de la représentation, à une époque donnée, est dépendant du vecteur temporel spécifique à la société de l'époque. Nous pouvons prendre pour exemple un nouveau moyen de représentation: l'infographie entendue au sens large, depuis les interfaces en technologies de l'information jusqu'à la société devenue un spectacle numérique. Avons-nous une doctrine de l'image qui rendrait compte et cautionnerait la démultiplication actuelle des images? Ou plutôt cette abondance « iconorrhéique » produit-elle sa théorie de la représentation, se

consacre-t-elle elle-même dans une doctrine iconique? Il semble que non. Pourtant, cette représentation requiert une fracture entre l'événement et le code, elle se donne comme saisie fragmentaire du réel, lequel serait la combinaison fortuite d'un *logos*. Cette représentation résulte de manipulations et d'ajouts, d'une série d'interventions et de transformations, dans une explosion des possibilités combinatoires. Le réel n'est qu'un gigantesque *morphing* où l'humain n'est que probabilité, où le jeu de la manipulation (sociale, médiatique, génétique) efface les particularismes et gomme la mémoire. L'être humain sera hybride, recombinaison, probabilisé et même fictionné: la représentation hybride saisit l'individu comme fiction; pourtant cette (re)combinaison de l'humain ne favorise pas les différences, elle liquide la mémoire culturelle, l'humain en sort bionisé et cloné. Lorsque tout sera possible, alors nous serons plus que jamais les mêmes, tous identiques les uns aux autres, nous confondant dans l'uniformisation accrue de la société. Dans un tel moment atomisé, il ne subsiste entre les hommes que la logique et la guerre<sup>14</sup>. Sans le partage d'un monde-mémoire, qui s'inscrit en soi et dans les autres par la passion et la croyance, tout n'est plus que la stimulation pure d'une excitation optique et sonore.



Les sociétés traditionnelles, parvenues au seuil de la modernité, sont confrontées à l'abondance et à la procéduralisation de l'image – ce qui provoque en ces sociétés un refus d'assumer la troisième fonction de l'image comme manipulation, et provoque une exacerbation des deux premières fonctions, la connotation et la dénotation. L'iconoclasme se détourne de la manipulation parce qu'il reconnaît une prégnance politique à l'image, parce qu'il sait justement que l'on fait de la politique avec les images. Plutôt que de se stabiliser dans une fonction dénotative, il régresse vers une visée connotative: à la chose explicitée il préfère la chose esquissée et stylisée – ou pas de chose du tout – comme on le voit ci-après.

1- Rep. légère Connotation : l'esquisse, stylisée, suffit.  TP	2-	3- Rep. lourde Dénotation : explicitement avec le plus grand réalisme. ER	4-	5- Rep. obsolète Manipulation : le code est pouvoir.  CT
---	----	--	----	---

Nous entrons dans une ère de manipulation bionique, et pourtant nous croyons encore en un «poids» de la représentation, en sa puissance dénotative, dans le pouvoir que détiennent ceux qui peuvent expliciter le monde avec le plus grand réalisme. Parce que nous produisons un réel synthétique sur nos écrans. Mais certaines voix s'élevaient dernièrement pour marquer la nécessité, dans le débat sur la démocratie, de ne pas ignorer les manipulations des biotechnologies et le clonage humain: celles-ci font apparaître une volonté de contrôle qui a toujours été. L'eugénisme élitiste, c'est-à-dire le dressage et l'élevage de l'humain au profit d'une société technocratique, est au fondement de notre *logos*, de notre rationalité et de notre morale. Notre société s'est révélée iconoclaste sur ce point: elle martèle le *sacra* qui tient lieu de l'unité de la vie et de l'identité dans l'être. Nous avons, nous aussi, silencieusement dynamité nos géants comme les talibans en Afghanistan.

Pour les iconoclastes de Byzance, il était inadmissible de représenter Dieu sous un visage humain. Pour les iconoclastes modernes il y a un

refus, ou une incapacité, de se représenter son propre corps, d'autant que ce corps est porteur d'images. Dans ce rapport direct entre incarnation et mise-en-image, confier son corps à l'image c'est le restituer à sa gestation. Nourrir la représentation en lui offrant en pâture son corps c'est aussi (symboliquement équivalent de) nourrir le corps d'images. On peut déplorer ici, dans une juste indignation iconoclaste, l'esclavage vidéo comme retour dans une matrice d'images, régression dans un utérus iconique, maternage télévisuel, allaitement publicitaire – encore une fois, avec la spectaculisation comme avec la manipulation, il y a perte du corps-*sacra*.

Cette destruction du visage sacré de la vie passe d'autant plus inaperçue que la philosophie (on pense en particulier à Habermas) ne saurait voler à notre secours. La philosophie s'est déplacée du côté du contrôle: elle veut établir des syntaxes de la pensée pratique et de la découverte des moyens techniques; car il faut l'admettre, la philosophie dominante d'aujourd'hui (et non pas Sloterdijk ou Derrida) se révèle incapable d'articuler une critique du «techno-économique». Elle abandonne à la littérature et à l'art toute recherche d'événements intimes, toute quête d'un *mythos*. Elle abandonne à la culture le privilège honteux de projeter des figures et d'incarner ces figures dans une dimension mythique de la vie.

Telle est la prédominance du *logos*, lorsque l'exigence d'intelligibilité (rationnelle) subvertit toute expression signifiante. Le signe ne sert plus la saisie des états mentaux, ou le dénombrement des objets, il sert un traitement des choses, un échantillonnage du réel<sup>15</sup>. Le réel est objectivé comme forme matérielle du code, toute représentation dans ce code est déjà contrôle et manipulation du réel. Chaque conscience électro-tétanisée est devenue signal de commandement dans un réseau entièrement asservi à la productivité et au contrôle. La conscience n'étant plus qu'un relais accessoire dans une boucle d'assujettissement. Nous ne sommes plus que des exécutants, la société perpétuant «naturellement» ses exécutions. Comment croire encore qu'il y a un sens à la vie, une signification de l'origine – et aussi une signification de la souffrance et

de la fin? Contre tout cela l'individu éprouve le besoin de se *ptolémaïser*, c'est-à-dire de se ressaisir dans un imaginaire dont il serait le centre. Sinon, pour l'essentiel, parler, faire sens, se souvenir et se représenter les choses sont obsolètes. La parole n'étant plus lieu de rassemblement et de décision, il n'y a pas de réparation ou de paiement de dette possible.

Aujourd'hui, la représentation ne saurait se constituer comme tableau du monde, ce projet paraîtrait caduc, sinon impossible. Quand la littérature et les arts voudraient « déclarer » le monde, nous voudrions encore le refuser et le modifier, le nier et le manipuler. Nous éprouvons pourtant le besoin de nous appuyer sur une mémoire de la dette et de la faute, nous éprouvons le plus grand besoin d'une vision du futur : chacun cherche désespérément à se découvrir une croyance et une passion pour le monde<sup>16</sup>. Sinon ses perceptions restent irréelles, sinon ses pensées sont limitées, ses expériences restent factices. Il ne semble y avoir d'autre issue, pour retrouver l'expérience concrète, que la colère qui « déclare » le monde et qui résiste au contrôle dans lequel la vie et tous ses aspects ne sont plus qu'incarnations de l'ordre. Car l'hyper-rationalité démonique de la société globale est un retour à l'irrationnel. Le *cyber-logos* rejoint le délire fantasmatique d'un devenir-insecte des machines et des humains – fantasme au cœur de la production littéraire d'un W.S. Burroughs<sup>17</sup> par exemple.

## 2.2 LA RÉGRESSION MÉGALO-THYMIQUE

Comme on l'a vu, il y a différents régimes du *logos* : agraire-administratif, machinique-industriel, technocratique-postindustriel, infocratique et cyberglobalisé. La progression peut être continue, elle est parfois abrupte, comme le choc que ressent une société agraire qui entre directement dans l'ère postindustrielle<sup>18</sup>. Il importe d'appriivoiser progressivement la technique, sinon la perte trop abrupte de l'unité du monde et de la sacralité de la vie humaine provoque une scission entre le faux-soi bien adapté (propre, ponctuel, productif) mais irréel, et le vrai-soi mésadapté (colérique, désordonné,

insoumis) mais réel. Cela provoque aussi une régression mégalo-thymique vers l'irrationnel. C'est un retour abrupt vers une posture archaïque, un saut catastrophique vers le passé sur le principe d'une vertu ancestrale de la colère<sup>19</sup>. C'est ainsi que les fondamentalismes développent une vision démonique de l'Argent, des Américains, d'Internet, et une nostalgie dangereuse pour les dichotomies bien nettes : bien/mal, pur/impur, haut/bas, extinction/eugénisme. Dichotomies qu'ils ne manquent pas de renforcer à l'échelle planétaire. Ils se détournent du relativisme moral, de la conscience procédurale, de l'identité factice et cherchent un re-fondation mythocentrique dans le sang.

Progressions continues ou sauts discontinus : le *mythos* se définit en rapport au *logos* et *vice versa* : l'un et l'autre sont les extrémités d'un *continuum* et non des entités distinctes. On se trouve placé aujourd'hui entre ces deux excès : l'*archè* et le *cyber*, l'improbable et l'homme-probabilité. La question est alors la suivante : comment reconstituer un *mythos* thymique et passionnel dans une société du contrôle où nous sommes tous des exécutants impersonnels du dieu *Logos*? On nous assure que la manipulation des gènes ne peut déterminer la personnalité morale. Alors, comment développer une personnalité morale dans une société bionique où les individus n'ont plus de mémoire commune, où les individus ne sauraient se définir en fonction d'une mémoire collective ou personnelle? À l'époque du *cyber-logos*, c'est en réinvestissant la mémoire comme lieu d'une identité collective que l'on peut réintégrer le *mythos* d'une post-humanité, c'est-à-dire l'humain au-delà de l'histoire.

## 3. LES ICONOCLASTES DE BĀMYĀN

Les bâtons de dynamite à Bāmyān nous obligent à revenir sur notre rapport à la mémoire, à reconsidérer notre soif d'identité et à penser le contraste entre la saturation des images et sa raréfaction. Cette destruction nous paraît d'autant plus absurde qu'il nous semblait que la refondation mythique appelait un culte de la mémoire : la violence des talibans nous paraît incompréhensible en ce sens. C'est pourquoi



elle s'adresse à nous comme une question, elle nous oblige à reconsidérer notre culte conjoint de l'image et du passé.

L'iconoclasme est la crainte d'un retour de l'idolâtrie, c'est une violence contre une idolâtrie qui aurait pour effet de dénaturer la religion et l'ensemble des valeurs. Les grandes traditions religieuses ont été iconoclastes à un moment ou un autre : les juifs ultra-orthodoxes, les protestants zélés, les musulmans extrémistes, tous ont satanisé le fait de représentation lorsqu'il touche au vivant et implique la figure humaine. Ainsi, des iconoclastes de Byzance, il y a mille ans, à Mark Rothko aujourd'hui, le visage de l'homme doit rester infigurable : hier comme aujourd'hui « la figurabilité et la figuration sont l'instrument préféré du démon »<sup>20</sup>.

Par ailleurs, il importe de distinguer l'expression modérée d'une religion et ses formes extrêmes : régimes théocratiques, factions islamistes, sectes orthodoxes. Il est clair que la destruction des figures humaines perpétrées par les iconoclastes signale la destruction de vies humaines. Cette barbarie implique aussi bien le massacre d'individus, la perte des droits des femmes, l'absence d'écoles et d'hôpitaux pour les enfants, que la destruction d'œuvres d'art. Les holocaustes d'œuvres d'art sont des symptômes de destructions plus profondes, de libertés bafouées et de cruautés sur les populations. Cette barbarie et ses « autodafés » doivent être analysés dans un rapport de force planétaire et de culture mondialisée.

Ces actes de fureur destructrice nous fournissent l'occasion de nous interroger sur cette idolâtrie que les iconoclastes semblent tant craindre : elle fait apparaître notre fétichisme envers les logos des *world companies* des communications (CNN, AT&T, Telefonica...), du vestimentaire (Gap, Calvin Klein, Nike, etc.) – quand le paysage urbain est devenu un vaste espace publicitaire, une machine technico-économique où le signal marketing tient lieu du sens ? Alors notre valorisation des objets consuméristes (Coca-Cola, Rollex, Montblanc...) peut corrélérer la destruction des objets culturels. Il s'agirait de comprendre, et non pas d'excuser, pourquoi la figuration apparaît à certains

comme travail du démon : ne doit-on pas donner raison aux iconoclastes lorsque montrer est déjà vendre, lorsque toute représentation est contrôlée par le profit, lorsque « le système économique nous dessaisit progressivement de tout pouvoir de figuration du monde »<sup>21</sup> ?

Dans la querelle de Byzance, le pouvoir impérial s'opposait à une église iconophile, qui s'appropriait les moyens de figuration et précipitait une crise du théologico-politique (TP). Aujourd'hui, l'opposition pouvoir/religion s'est transportée dans une opposition culture/économie où la culture ne parvient plus à produire les paradigmes de nos expériences, et que c'est l'économie qui s'en charge. C'est pourquoi il n'est pas tout à fait adéquat, dans notre indignation bien pensante, d'opposer les grandes religions monothéistes et la nouvelle culture de l'image marchande en Occident. Notre attention étant tout entière captée par le déchaînement de la violence iconoclaste, nous omettons de prendre en considération les composantes économiques et politiques de cette violence. Nous omettons surtout de considérer qu'il s'agit d'une crise de notre temporalité économique-rationnelle (ER). La tension extrême, dans certaines parties du monde, entre le fondamentalisme (iconoclaste) et le consumérisme (idolâtre) est rompue lorsqu'une régression des mentalités (dans l'un comme dans l'autre cas) provoque une rupture spectaculaire : le plus souvent il s'agit d'un acte fondamentaliste violent, une destruction iconoclaste.

Nous éprouvons de l'indignation pour la violence iconoclaste, mais ne devrions-nous pas nous indigner aussi des actes de consumérisme extrême (dépense au détriment des ressources, gaspillage) et des grandes messes d'idolâtrie marchande. L'iconoclaste moderne entreprend une lutte contre l'usage très instrumenté de l'image par les institutions et corporations, lutte contre l'image qui se confond avec la lutte contre les institutions (MacDonald's, Coca-Cola). Le culte des marques est notre nouvelle église, il use de l'image comme pouvoir de conviction, non pour l'obéissance mais pour la consommation. Les logos de compagnie

rejoignent ainsi une forme d'idolâtrie qu'une doctrine iconique devra expliquer<sup>22</sup>.

Les destructions de Bāmyān suscitent notre indignation, mais, de manière sous-jacente, elles mettent en jeu l'économie, la publicité et la propagande corporative, le design d'entreprise, le marketing et l'art. Nous percevons notre modernité comme un gain d'équipements et d'objets qui contribuent au confort, à l'hygiène, mais les agriculteurs de certaines contrées du monde (Afghanistan, Iran, Pakistan...) identifient le modernisme à l'offensive économique qui porte atteinte à leur mode de vie traditionnel. Pour eux, la modernité c'est la machine à laver multiprogrammée, mais ce sont aussi les bases de missiles à guidage électronique. C'est la transformation de la société sous la poussée d'intérêts militaro-industriels, c'est aussi le choix élargi des divertissements offerts par les chaînes télévisuelles.

Sous la dominance du *logos* technico-économique, militaro-industriel, il y a perte de l'« épaisseur » du social et de l'intrication de trois ordres socioculturels (religieux, familial, civil). Les deux ordres inférieurs s'effritent, le religieux devient l'ultime élément d'ordre qui saurait donner un sens, un ordre et une valeur à la vie. Pour le fondamentalisme qui consacre cette capture du sens par le religieux, la menace peut venir d'une autre religion. Elle peut venir d'ailleurs comme on peut le voir dans la vallée de Bāmyān où la prééminence du religieux pourrait apparaître comme menacée par l'art. Les statues de Bāmyān étaient des idoles oubliées : il reste très peu de bouddhistes dans cette contrée. Ce qui n'a pas été assez dit, une composante du problème qui n'a pas été assez soulevée, c'est notre volonté occidentale de voir ces statues comme des objets d'art, dans une prétention de l'art de rejoindre le sacré par l'apparaître et non par les moyens sacrés de rituel et d'orthodoxie religieuse<sup>23</sup>. Pour l'iconoclaste fondamentaliste, il n'y a pas d'esthétique qui ne soit pas déjà contenue dans les préceptes religieux. Plus important encore, il perçoit l'art comme le prolongement pur et simple de notre spectacle marchand. Il se propose donc de

*désœuvrer* le monde – quand le travail ne produit plus rien, n'est que prestation de service (surtout les manipulations d'images des artistes), n'est plus apparemment qu'agitation sacrilège. Inversement, pour un iconophile occidental, l'art meurt de se résoudre exclusivement au religieux, l'art doit trouver son assise dans le civil et dans le familial, dans la richesse et dans l'ordre.

CT	Ordre civil, hiérarchique	Le texte
ER	Ordre familial, clanique	L'autorité
TP	Ordre religieux	La révélation

C'est ainsi que s'affrontent un déni et un culte de l'image, quand ce dernier est sous-tendu par une volonté de profit. On ne saurait seulement reprocher au monde marchand sa superficialité, il faut craindre la réduction de toute chose à des effets de surface, à une visibilité ininterrompue : à un règne du visible qui se confond tout entier avec la puissance économique. Du *Logos* aux logos des corporations.

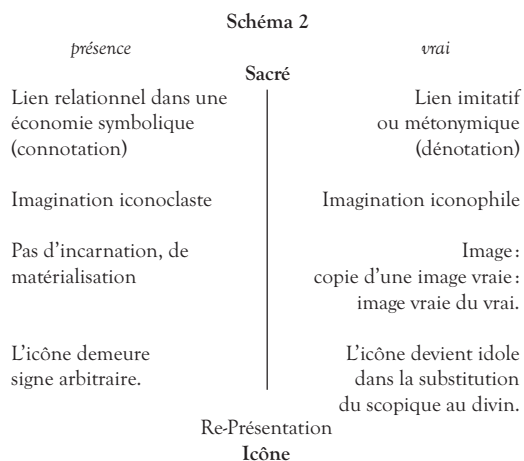
La querelle des iconoclastes opposait primitivement l'Église et l'État. Il s'agissait de détruire les images et les icônes pour diminuer le pouvoir de l'Église et renforcer le pouvoir impérial. Il s'agissait de combattre l'iconocratie religieuse pour s'emparer de cette arme de persuasion et de détenir à son tour le privilège de la production symbolique. Car qui dit contrôle de l'image et production symbolique dit aussi gestion et administration de toutes les visibilitées. Le combat s'est engagé entre l'Église et l'État parce que l'Église avait été la première à développer des instruments de pouvoir symbolique. Ironiquement, la victoire des iconophiles va provoquer une appropriation/récupération de l'image par le culte impérial. Dans les dix siècles qui suivront, le pouvoir temporel s'efforcera de diffuser les images par tous les moyens, sachant que l'obéissance envers l'institution c'est la soumission à l'image. Les talibans ont pris pour cible les deux bouddhas géants de Bāmyān, parce que ce sont des symboles éminemment visibles dans une culture mondialisée, les fleurons d'un patrimoine universel<sup>24</sup>, alors qu'ils ne tolèrent aucun symbole – au moment où pourtant ils entendent créer un effet médiatique.

La situation actuelle est donc inversée, le pouvoir temporel a formidablement développé ses instruments de pouvoir symbolique: dans sa forme moderne, la politique n'est plus que le placement médiatique d'une image du pouvoir: forme extrême où le pouvoir des images étonne l'image du pouvoir. L'idolâtre (mercantile) est nanti d'une politique de l'image: il semble que par l'image nous sommes assurés de la présence de valeurs capitalisables (sexe, argent, visibilité, pouvoir) dans la marchandise. Nous sommes assurés qu'il suffit de posséder l'image: l'idolâtrie du logo corporatif est l'expression graphique du fondamentalisme de la marque, ainsi que l'adoration des vedettes et la fascination du spectacle. Comme on le voit, iconoclisme et idolâtrie se complètent.

L'opposition entre iconoclisme et idolâtrie peut aussi être pensée en termes de parcours. On le voit lorsque, partant de la tradition, des peuples peu portés à la tolérance s'acheminent vers le progrès, adhérant chemin faisant au consumérisme. Mais la conviction de découvrir une idolâtrie pernicieuse au cœur du monde de la consommation provoque un arrêt, et une régression brutale vers l'extrémisme, une colère refondatrice. Consommer n'est pas innocent, même si l'argent n'a pas d'odeur.

Comme nous l'avons vu, il y a différentes politiques de l'image: nous avons distingué trois fonctions (TP/ER/CT) selon les vecteurs temporels et le statut de la représentation. La première fonction relève d'un rapport millénaire de l'icône et du sacré: l'icône est un lien relationnel et non imitatif. Il est alors possible d'avoir une iconicité sans idolâtrie, une imagination qui ne serait pas le relais de l'imposition d'une vérité, d'un substitut optique de notre rapport au sacré (cf. schéma 2).

Dans l'ancienne culture de l'icône, l'invisible se met à portée des mortels dans des apparitions imaginaires. Les mortels faisaient preuve d'imagination: ils projetaient des formes, contrastes et couleurs, dans ces apparitions afin de les rendre visibles. Depuis le fondement théologico-politique qui a prévalu, l'imaginal est le regard de Dieu (ou du Prince) sur les mortels: on peut donner apparence



sensible à l'invisible en se projetant en imagination vers celui-ci. Quel gain tirer de l'ineffable sinon lui donner apparence, et aussi existence par la même occasion, en comparaisant dans la visibilité ainsi inaugurée? Comparaitre dans la visibilité ainsi inaugurée, entrer dans le champ du Regard, c'est assurément devenir chair<sup>25</sup>. Donner corps au sacré c'est prendre corps dans son corps.

Après le Regard théologico-politique, ce sont les regards croisés de la communauté humaine qui se révèlent constitutifs de notre être. La politique moderne de l'image se situe dans le prolongement de cette production traditionnelle de l'iconicité. Nous avons de nouvelles gestions lucratives, administrations politiques de l'iconicité: à partir desquelles nous devons penser nos productions modernes de virtualités numériques. Nous avons de nouveaux dieux: ce sont des valeurs capitalisables (argent, sexe, pouvoir, visibilité) qui auraient le pouvoir de se choisir par elles-mêmes un apparaître, qui se débusqueraient un apparaître «imaginal» dans l'image publicitaire, ou encore dans l'emballage qui tient métonymiquement lieu de la chose. Quand la valeur capitalisable est «imaginalement» manifestée dans l'image publicitaire, alors la marchandise est matérialisation de l'image publicitaire, elle est mise à portée des valeurs capitalisables. On reconnaît ici une forme poussée du fétichisme de la marchandise – dénoncée par Marx au XIX<sup>e</sup> siècle –, qui se manifeste quand la marchandise n'apparaît pas comme le produit du travail humain, mais résulte d'un apparaître magique toujours appelé et capté par

un rêve de possession, par de nouveaux fantasmes d'appropriation. Notre consumérisme idolâtre se reconnaît à la déréalisation de l'objet et à l'hyperréalisation de l'image.

C'est dans l'écart entre la chose et son contenant, entre l'objet et son emballage, le corps et son enveloppe, le réel et sa représentation, quand la représentation se substitue à la chose, que naît une violence qui ira frapper les œuvres d'art de Bāmyān. Dans la violence de cette substitution du spectacle numérique à la réalité, qui prend place ici même, nous trouvons un corrélat silencieux et complice qui rappelle étrangement la violence plus bruyante et spectaculaire de l'iconoclasme de l'autre.

#### NOTES

1. G. Kübler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, Chicago, Yale University Press, 1962, p. 37.
2. G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 129-130. On peut ainsi distinguer le temps, où le passé est préexistence de tout ce qui est, de l'actualité, où le passé est extinction du présent. Dans le premier cas, le passé reste dans le temps à l'état virtuel, comme «souvenir pur», dans le deuxième cas le passé subsiste comme «image-souvenir» qui peut être actualisée.
3. G. Kübler, *op.cit.*, p. 108-109.
4. F. Nietzsche, *Considérations inactuelles*, II (1873). Voir H. Weinrich, *Léthé. Art et critique de l'oubli*, trad. D. Meur, Paris, Fayard, 1999, p. 180sq.
5. Z. Music, *Entretien avec Vanessa Delouya*, <http://members.aol.com/call971/texte50.html>.
6. La notion d'«in-diction» correspond à une unité de temps imposée par un ordre fiscal. Nous l'utilisons ici pour caractériser le moment où la société s'écrit elle-même dans un registre temporel.
7. Cité par H. Weinrich, *op.cit.*, p. 180.
8. F. Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», 1971, p. 63.
9. S. Breton, *Théorie des idéologies*, Paris, Desclée, 1976, p. 67. Cf. aussi P. Bourdieu, «La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques», *Actes de la recherche*, n° 13, février 1987, p. 39.
10. On notera que notre périodisation se démarque de celle de Breton (1976) et semble présenter quelques similitudes avec les travaux médiologiques de R. Debray, pour qui «C'est [...] à la jointure de l'aventure technicienne et de l'ordre traditionnel, réseaux de connexions et systèmes de connivences, appareillages et appartenances, qu'on assiste, encore plus au Sud qu'au Nord, à un décalage de temporalités, à un désajustement de mentalités. D'où ces secousses en chaîne qui déstabilisent États et populations, de Téhéran à Alger, de la Chine aux Balkans. Le médiologue travaille là où ça fait mal, au-dehors comme au-dedans». R. Debray, *Introduction à la médiologie*, Paris, P.U.F., 2000, p. 189.
11. A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, Rome, École française de Rome, 1989.
12. F. Fukuyama, *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, trad. D. A.

- Canal, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1992, p. 164.
13. F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1970, p. 160-161.
  14. P. Valéry, *Monsieur Teste* (1946), Paris, Gallimard, coll. «L'imaginaire», 1995, p. 109. «Évitons le troupeau et la balance de ces Justes si mal appris; frappons sur ceux qui veulent nous faire semblables à eux. Rappelez-vous tout simplement qu'entre les hommes il n'existe que deux relations: la logique ou la guerre».
  15. Par exemple, la numérisation (*scanning*) n'est qu'échantillonnage de l'original selon une certaine résolution (le nombre des éléments visuels, pixels, points) d'un iris électronique (CCD). On croit pourtant que cette image seconde maintient un rapport analogique à la vérité de l'image première dont on n'interroge pas la constitution.
  16. G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 223. «Le fait moderne c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié [...] c'est ce lien qui doit devenir objet de croyance, il est l'impossible qui ne peut être redonné que dans une foi [...] dans notre universelle schizophrénie nous avons besoin de croire en ce monde».
  17. Voir notre étude: «Auto-intoxication et littéralité meurtrière: Interzone», *Études littéraires*, n° Description/Abstraction, sous la dir. d'I. Daunais, vol. 31, n° 1, automne 1998, p. 29-43.
  18. Nous analysons cette régression plus en détail dans notre «Foucault et l'Ira», dans *Pluralisme, modernité et monde arabe: politique, droits de l'homme et bioéthique*, sous la dir. de M.-H. Parizeau, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 2001. Texte présenté lors du colloque international intitulé «Pluralisme et monde arabe» qui s'est déroulé du 11 au 13 mai 1998 à l'Université Laval.
  19. Le *thymos* chez Platon est une colère issue d'une 3<sup>e</sup> partie de l'âme, c'est une ardeur de sentiment, un empressément à risquer sa vie, une indignation forte, c'est aussi une colère contre nos désirs mauvais, nos désirs pour des choses matérielles au bénéfice de l'immatériel. Cf. *La République*, II, 375a, dans Platon, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, I, p. 1339, note 52. Cf. Fukuyama, *op. cit.*, p. 195-198 et 343. Cf. aussi C. Zuckert (sous la dir.), *Understanding the Political Spirit: Philosophical Investigations from Socrates to Nietzsche*, New Haven, Yale University Press, 1988.
  20. M.-J. Mondzain, *Image, icône, économie. Les Sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Éd. du Seuil, 1996, p. 222. Précisons que les religions ne sont pas toutes iconocrates: il y a les religions productrices d'images (animisme africain, hindouisme, bouddhisme, catholicisme, orthodoxie) et celles qui les prohibent (judaïsme, protestantisme et surtout islamique). Il y a aujourd'hui un interdit de la représentation commun au judaïsme et à l'Islam, que celui-ci a hérité de celui-là. L'iconoclasme musulman est d'autant plus fanatique qu'il s'est développé en réaction contre le christianisme.
  21. Voir l'exposition «Le Capital. Tableaux, diagrammes et bureaux d'études» dont le commissaire était N. Bourriaud, Centre régional d'art contemporain de Sète, 2000. On remarque particulièrement le travail de D. Pflumm sur les logos de compagnie.
  22. Sur la disparition de l'objet, la dématérialisation de l'économie et l'image-substitut, voir N. Klein, *No Logo. La tyrannie des marques*, Arles, Leméac/Actes Sud, 2000.
  23. Cf. G. Fussman, «Polyeucte et les talibans», *Le Monde*, vendredi 9 mars 2001, p. 15; J.-M. Frodon, «La guerre des images, ou le paradoxe de Bāmyān», *Le Monde*, vendredi 23 mars 2001, p. 15.
  24. K. Matsuura, «Les crimes contre la culture ne doivent pas rester impunis», *Le Monde*, 16 mars 2001, p. 19. Monsieur Matsuura est directeur général de l'Unesco.
  25. «La relation imaginaire donne naissance à la chair de l'être». Cf. Mondzain, *op. cit.*, p. 219.

# REPRÉSENTATION CORPORELLE ET FIGURES DU « JE » ICONOGÉNÉTISME KRISTEVIEN

JOCELYN GIRARD

*Et cet être le plus loyal, le je – celui-là parle du corps et encore le veut, même  
lorsqu'il fabule et s'échauffe et de ses ailes brisées bat l'air.*

*Toujours plus loyalement il apprend à parler, ce je : et plus il apprend, plus il trouve  
des mots et des honneurs pour le corps et la Terre.*

Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra.

Nous tenterons ici de mettre en place une ouverture théorique de la question de l'iconicité de la représentation et de l'inévitable iconoclastie qui en résulte à la lumière d'une lecture partielle et croisée du roman *Les Samourais*<sup>1</sup> et des premières lignes de l'incipit de *La Révolution du langage poétique*<sup>2</sup>, deux textes de Julia Kristeva. Nous nous attarderons à la lecture du début de ces deux livres qui constituent pour nous des lieux particulièrement propices à exemplifier ce qu'il en est des représentations d'un « je » qui emprunte une sémiotisation singulièrement corporelle afin d'établir sa place dans un système signifiant où l'autoréférentiel cède le pas à l'autosignifiant. Il est d'abord nécessaire et important pour nous d'ouvrir sur la théorie de cette lecture.

## ICONOGÉNÉTISME

Il ne saurait être question dans ce qui suit d'interroger la dimension strictement sémiotique d'une iconicité singulière de la représentation corporelle dans les textes de Kristeva, ou à tout le moins sa *fonction* représentative, sans opérer par la négative. L'iconicité dite *consentie* à un objet perçu ne constitue pas l'aveu d'une classification sémiotique mais plutôt la répétition, le renouvellement d'un motif postulé comme inconscient, qui structure la perception de *certain*s types d'objets. Ceux-ci peuvent aussi bien se constituer de parties du monde que de parties du corps propre du sujet et même – c'est là un point important – que de ce sujet lui-même, objectalisé. Ces objets sont alors introduits, voire inscrits, dans l'engrenage métonymique d'une chaîne signifiante qui, soumise à tout moment à l'apparition soudaine d'un *signifiant iconique*<sup>3</sup>, motive l'*habitus* d'une perspective propre à pourvoir le sujet de la perception-énonciation d'une *intentionnalité tendancieuse*, qui participera toujours à tracer le graphe symbolique du procès



subjectal. Configuration d'un tracé qui ne cesse de s'écrire en projetant dans l'énoncé de cette écriture quelques *marques primitives* – ou *proto-signifiants* – qui jalonnent et définissent le pourtour d'un espace sémiotique singulier. Par là, il est entendu que ce propos évacuera de ses préoccupations immédiates le fait que l'objet iconisé soit d'emblée considéré en tant que signe – dit *signe iconique* ou *icone* sans accent –, mais proposera plutôt de le saisir comme *signifiant iconique* qui pour sa part tendrait vers l'accentuation du «o» puisque le rapport qu'il entretient avec l'objet n'est plus de l'ordre du référent différé mais immédiat. Tout cela implique qu'il faille admettre la possibilité postulée ici qu'un objet mondain puisse accéder à la conscience sans l'intermédiaire d'une médiation sémiotique qui lui serait propre – par laquelle un sujet s'investirait de signes interprétant le monde –, mais plutôt par l'intervention sémiotique, c'est-à-dire la projection de l'intentionnalité subjective, d'un interprétant objectivé, d'où résulterait non pas un arrêt de *sémiosis*, mais l'annulation de celle-ci. Il s'agirait en fait de renforcer l'accent sur ce versant de la médiation sémiotique qui concerne la structure préperceptive du sujet et de considérer cette dernière comme maître d'œuvre du statut médiatisé de l'objet perçu. En ce qui a trait à cette absence de médiation sémiotique, nous convenons volontiers qu'il s'agit pratiquement d'une aporie. Mais ce qui *intervient*, cette intervention en elle-même, devient *interprétant*, au sens peircien<sup>4</sup> du terme. La médiation sémiotique est donc toujours présente mais réorientée, *réoriginée*. L'annulation de la *sémiosis* n'est pas son abolition, elle en est l'arrêt. Arrêt caractérisé non pas par l'atteinte d'un interprétant final, qui servirait de *ground* pour un nouveau parcours sémiotique, mais par l'imposition superposée, voilante, d'une nouvelle *souche*, corps étranger, cristallisation exempte de motilité sémiotique que nous appelons *signifiant iconique*. Sorte de réaction imprévue et imprévisible, parce que non inscrite comme potentialité dans la chaîne et qui pour cela l'amène à se reformuler autrement. L'intervention sémiotique provoquerait une rupture de la chaîne signifiante pour y insérer un corps

étranger. L'interprétant qu'est l'intervention sémiotique n'a toutefois pas de caractère réactif ou rétroactif, mais bien plutôt actif, en se posant dans le monde comme signe qui en était absent. Il annule la *sémiosis* – c'est ce qu'il vise<sup>5</sup> – car il n'en est ni le résultat ni le moteur; il est agent altérant, corps étranger, cheveu sur la soupe, court-circuiteur. L'annulation qu'il impose à la *sémiosis* se produit en quelque sorte par anticipation. En termes saussuriens<sup>6</sup>, on pourrait dire qu'il ne s'agit pas de signifiant en appel de signifié, mais plutôt de signifié donnant lieu à un signifiant unique, d'une singularité si prégnante qu'il s'impose comme tout-puissant pour le sujet. Cet objet du monde constituerait ce sur quoi le sujet pourrait enfin greffer un signifié qui l'appellait. Un sens informe cherche son instant de symbolisation. Il est constitué d'inarrêtable. Il surgit alors dans le symbolique et donne lieu à du signifiant *blanc*. Signifiant blanc parce que parfaitement intact, inusité. Signifiant blanc qui *signifie* quelque chose qu'un nombre fini de signifiants ne pourrait jamais arriver à saisir sans son apparition. Voilà le court-circuit. Ce nouveau signifiant s'inscrit dans la chaîne en y creusant son trou, en s'y faisant une place là où il manquait aux yeux d'une intentionnalité. L'apparition du signifiant procède d'une sorte d'élection subjective, d'où l'iconisation. Il est signe de lui-même, la chose représentante et représentée: Icône. Apparition de l'accent.

Il est nécessaire, pour qu'une interrelation entre le sujet et les signes du monde symbolique donnés à voir puisse advenir, d'arriver à mettre un terme à une *sémiosis* dite illimitée qui, théoriquement, si elle n'était pas arrêtée, bloquerait systématiquement les processus perceptifs par le simple fait que sa continuité empêcherait les sauts nécessaires d'une unité signifiante à une autre.

Avec l'intervention sémiotique, la question n'est plus de savoir – lorsqu'on peut dire qu'il y a effectivement arrêt de la *sémiosis* et court-circuit de la chaîne signifiante – s'il s'agit d'une circonstanciación portée au dictionnaire par l'encyclopédie ou plutôt d'un arrêt qui *précipite* l'icône produisant un signifiant neuf

depuis le signifié. Il y a surgissement dans l'iconique, telle une boule de loto qui tout à coup s'arrête un instant de circuler aléatoirement dans ce grand réceptacle qu'est le boulier pour devenir la variable *isolée* de ses équivalents toujours en mouvement. C'est l'isolement qui compte ici.

Il paraît clair que cette vision de la chose constitue une position théorique des plus hardies à défendre, puisqu'elle semble être niée d'emblée par toute théorie sémiotique ou philosophique reposant sur la phénoménologie, dans le cadre de laquelle la nature de tout sujet l'empêche fatalement d'accéder directement à l'objet, à la chose soumise à sa perception. Posée ainsi, la problématique de l'iconicité *hors-signe* doit demeurer disponible à une modélisation continue afin d'éviter le plus possible l'accession précipitée ou précocement achevée à quelque conclusion hautement aporétique. La mise au ban du signe iconique au profit de ce que l'on nomme le signifiant iconique ne constitue ni un procédé irréversible, ni la manifestation malhabile d'un malaise méthodologique, mais traduit plutôt une intention de traiter d'un problème en créant une ouverture par laquelle la singularité de l'approche trouvera à faire fructifier les éléments clés de la réflexion. Mise au ban momentanée du signe iconique donc, qui s'imposera de lui-même et à son heure après que l'on ait parcouru le chemin déblayé par sa mise entre parenthèses, plutôt que de le prendre pour un acquis épistémologique, fondation érigée à l'aveugle et en cela impropre à soutenir la cohérence du raisonnement.

#### DE L'ICONE À L'ICÔNE

L'*iconicité* de l'*ico[ô]ne*<sup>7</sup> ici, bien qu'elle soit considérée comme le produit d'une organisation nodale construite d'une manière ou d'une autre en *tenant lieu* d'une entité absente, représente<sup>8</sup> un *rien* – c'est-à-dire représente toujours inadéquatement la chose – mais est reçue comme telle. Un *rien-là*. Exactement comme celui de l'expression populaire « y a rien là ! », qui en somme ne signifie aucunement qu'il n'y a rien en ce là. Cette formule veut surtout signifier

qu'il y a là quelque chose au caractère singulier, particulier. Assez particulier à tout le moins pour qu'on puisse se permettre l'utilisation du « y a rien là » pour le désigner. Ce *rien-là* représenté serait à mettre également en rapport avec le tout *présentifié* par l'icône. C'est en quelque sorte d'un type particulier d'iconolâtrie<sup>9</sup> dont il est question ici, puisque dans le paradigme des *iconomanies* diverses, elle est celle qui prend directement le signe *icône* – avec accent cette fois – comme chose. Ce type d'iconolâtrie concerne l'intentionnalité tendancieuse dont il était question un peu plus haut et que l'on désignera par l'appellation *iconogénéisme*. Transformation d'un signe *icone* en *icône*. L'icône placée devant le regard intentionnel du sujet occupe, remplit le lieu de la chose, l'incarne, n'en constitue pas le signe car elle ne suggère aucun ailleurs. L'icône court-circuite le lien entre l'imaginaire d'un sujet et quelque référence mondaine. C'est une secondéité seconde, un butoir, une plénitude. L'icône – apparition du référent, la chose même – empêche le regard d'aller plus loin, c'est-à-dire de remplir réellement une fonction sémiotique en interférant, en bloquant l'accès à la production d'un autre signe qui, lui, s'inscrirait en référence partielle, toujours à reconstruire, dans l'imaginaire et le psychisme du sujet. En ces termes, l'icône revêt le caractère d'une lettre dont le sujet ne peut, pour l'instant, tirer du signifiant qui soit enchaînable. Le sujet ne peut que se mettre en abîme dans le *regard* par conséquent stérile qu'il y joue. Le sémiosique serait entravé par la participation active de l'objet, par sa présence réelle, sans pour autant enregistrer un quelconque impouvoir face à la chaîne ainsi court-circuitée et par rapport au manque. Rien ne manque.

L'opposition conceptuelle de l'iconogénéisme est, nous venons de le voir, le *sémiosique*. Celui-ci s'avère créateur de paradigmes. Conséquemment d'un espace, d'une constellation qui ouvre son champ aux multiples possibles syntagmatiques. Il se situe pour cela à la genèse d'une écriture, car, d'un corps plein – la sainte image objet d'idolâtrie qui ne peut rien représenter puisque *toute*, quoique de l'extérieur il est su qu'il s'agisse d'un simulacre –, l'écriture engendre



des alphabets, elle libère de la lettre et du signifiant à y être happé. C'est ainsi qu'en fracassant l'*Unique*, elle en effectue une multiplication et provoque un produit sémiotique de différences qui n'ont dès lors et bien sûr comme seul lien que leur commune origine. Ce lien métonymique qui tient d'une sorte de souvenir, d'empreinte psychique de la toute première image, noue les maillons d'une chaîne qui porte le spectre de la chose, jadis toute présence visible dissimulée maintenant derrière un filigrane à lire, à reprendre, à poursuivre, à parler.

Distinguons ces deux oppositions en considérant le fait articulé entre autres par Freud<sup>10</sup> – à l'instar des Grecs et des Romains de l'Antiquité – que toute activité implique un fond de passivité et vice versa. Ainsi icône – signifiant iconique – et icone – signe iconique – associés respectivement à la position active et passive requerraient chacun un fond de l'autre. L'iconogénèse nécessite une sémiotisation de l'image, ne serait-ce que pour en retirer ce qui permettra au sujet concerné et à lui seul d'entrer en réel contact avec l'objet – l'image est la chose, fondement de l'iconicité –, et le sémiotique détruira l'icône – possibilité de pleine présence, d'arrêt de la *sémiosis* – avant de la dénaturer pour justement la promouvoir au rang d'une référence, donc d'une absence, qui pourra même laisser une place à l'icone.

Dans cette espèce de balancier sans cesse en oscillation, il peut advenir des déséquilibres qui feront qu'une des tendances iconogénétique ou sémiotique ait prédominance sur l'autre. Le rapport de l'une à l'autre s'inscrit dans la relation d'implication que suggère l'une de l'autre.

Accordons maintenant une attention particulière à ce que nous nommerons, d'après le terrain ci-haut préparé, l'*iconogénétisme kristevien*. L'énonciation kristevienne montre en effet un penchant certain de l'énonciateur pour l'iconogénétisme, pour l'engendrement d'icônes. Il n'est pas question de tenter une application littérale de ce que nous venons en théorie de dégager, mais de voir, par un exemple concret, comment ces mouvements se répartissent ici à travers des représentations corporelles.

## LES SAMOURAÏS

Au commencement des *Samouraïs*, la tendance à l'iconogénétisme est révélée par et d'après la position du personnage d'Olga.

*Ivan engloutissait avec appétit l'argot parisien dans son indéracinable accent slave. Il venait de traduire un recueil de poésie contemporaine pour la très célèbre collection Maintenant, d'Hervé Senteuil, aux Éditions de l'Autre, et se considérait non sans raison comme un personnage à la mode.*  
*– Tu es folle d'avoir compté sur Boris, il est entièrement francisé. Tu réalises: te prêter de l'argent: te prêter de l'argent! Ta bourse ne commence que dans deux mois? Mais t'es vraiment dingo, tu sais, de te lancer comme ça dans le vide! Enfin, tu rembourseras Véra peu à peu... Tiens, sers-toi, c'est du canard au gingembre. Extra, non? Tu connaissais pas?*  
*Il était généreux, Ivan, hospitalier, avec son restaurant chinois, son savoir, ses informations. Un peu acide, peut-être, comme freiné par une ambition sans élan. (Samouraïs, p. 18)*

On voit dans ce passage que l'argot parisien est une langue qu'Ivan avale littéralement, fait entrer au-dedans de lui: «Ivan engloutissait avec appétit l'argot parisien». L'effet du passage d'un dehors à un dedans se révèle assez simple à repérer dans l'imparfait *engloutissait*. Cependant, l'oralité ici sollicitée – les mots passent par la bouche – doit être reconnue dans son double sens. Il s'agit à la fois d'un passage du dehors au dedans du corps – engouffrer l'argot avec appétit c'est bien entendu le maîtriser en l'incorporant – et d'un dedans au dehors qui passe tacitement dans un paradoxe. L'argot étant un code linguistique, il ne se mange pas en réalité mais se parle et est fait pour sortir de la bouche de celui qui l'utilise. De toute façon, les mots ici sont confrontés à cette limite qu'est le corps.

Autre figure d'une incorporation cette fois prolongée jusqu'à son exacte contraire: le travail de traduction qu'effectue Ivan. En plus d'engloutir l'argot, il traduit. Il effectue une transformation sur un corps de lettres qui consiste à le faire passer d'une langue à une autre par une réécriture. C'est un *engloutisseur* qui fait en sorte de rejeter ou de reporter, *re-présenter* – présenter à nouveau – après

incorporation une métamorphose du corps ingéré. S'il engloutit l'argot, c'est qu'à la fois il le mange bien et s'en sert bien. Il le projette bien, aussi bien que sa générosité le lui permet, car «[il] était généreux Ivan, hospitalier avec son restaurant chinois, son savoir, ses informations». Quelques lignes plus loin, Olga doit répondre à une importante question:

*(« Comment vit-on à Paris? » écrivait maman, faisant subitement l'élégante. Ils contestent. Ils trouvent que c'est « impossible ». Ils parlent bien et ils mangent bien. Tant d'éphémère beauté qui disparaît dans les toilettes luxueuses parfumées à la lavande! Est-ce qu'elles sont à la lavande, dans cette pâtisserie, ou bien à ambiance bosquet sauvage?) [...] La tasse de café penchait maladroitement entre les pelles d'Edelman, risquant à tout instant de se renverser. Il avala machinalement un sandwich au saucisson, puis un autre fromage.*

*– La tragédie, c'est tout simplement le paradoxe. Telle est mon interprétation.*

*(Avec les clowns aussi, on se tord de rire devant le paradoxe. C'est justement dans les farces qu'on se farcit de ces paradoxes!)*

*– ... « Deux infinis, milieu ». « Rien ne peut fixer le fini entre deux infinis... » Est-ce un appel à la modération? Non, au déchirement du paradoxe!*

*– Un peu déprimant, non?*

*Elle sortit son appareil photo. Elle ne supportait pas l'idée que cette belle nourriture si bien présentée aille s'engouffrer sans laisser de traces dans les toilettes. Plus de déchets, on sauve tout pour l'éternité. À moins qu'au contraire les déchets ne remontent jusqu'à l'éternité? Tragique? Comique? Paradoxale, la photo. Flash. Photo. (Samouraïs, p.20)*

Edelman aussi parle beaucoup... Olga, elle, ne comprend pas tout ce qu'il lui dit dans cette pâtisserie où il l'a entraînée. « Ils parlent bien et ils mangent bien », répond Olga, en soliloque, à sa maman. L'argot d'Ivan est comme englouti et parlé et le canard est avalé puis s'en va comme les pâtisseries, dans les toilettes. L'«éphémère beauté qui disparaît dans les toilettes luxueuses», la beauté de la pâtisserie, ou la beauté de la merde de luxe que l'on contemple en humant le parfum de lavande avant de s'en séparer à regret, tout ce qui s'en va dans les toilettes, c'est bien

l'effet, le résultat de ce qui pénètre le corps et en ressort. Merde investie de beauté qui admirée ne peut faire autrement que de refléter un regard contemplatif. Il faut absolument conserver la beauté de sa merde! Pour être beau soi-même, conserver sa merde en dedans de soi. Revendication, protestation, révolution contre la disparition, désir de photographie désirant le bien enrobé.

Ici encore engloutissement. Les sandwiches. Et Edelman parle beaucoup, sans qu'Olga comprenne tout. Il fait un discours sur le paradoxe dont on se farcit, se remplit. Mais voilà qu'Olga photographie l'éphémère, photographie la chose pour la garder. Elle se farcit du paradoxe qu'est la photo, l'arme absolue contre les toilettes, contre la disparition. Cela correspondrait pour elle à garder intacte la chose. Elle ne se farcit pas de représentations mais de choses qu'elle collectionne avec jalousie. Une incorporation du monde sans excorporation... Rétention, premier mouvement de l'intervention sémiotique. Chose remarquable s'il en est une: les pâtisseries et les sandwiches, tels que représentés dans le texte, ne subissent pas de transformation. Certes ils deviennent des déchets, mais il ne s'agit ici que d'un changement de rôle, de position. Car il est question de leur «éphémère beauté». Beauté qui, tout éphémère qu'elle puisse être, ne subit aucune métamorphose dans sa nature. C'est «l'éphémère beauté» – que la lecture seule a pu interpréter comme une transformation excrémentielle – qui s'engouffre dans les toilettes. La digestion en tant que telle est mise hors jeu. La phase digestive de la nourriture engloutie n'est pas considérée par le texte, voire par l'énonciation. Il y a un saut de la table aux toilettes sans intermède. Aussi bien prendre son assiette et l'y vider directement. La digestion iconoclaste, le sémiotique serait ici évacué au profit de l'élection d'une figure iconique ou iconomorphique, par ce processus que nous avons nommé l'iconogénétisme.

*– « Notre état nous rend incapables de savoir certainement et d'ignorer absolument ». (Olga avait enfin su prouver sa culture, tout en prenant plusieurs photos des éclairs au chocolat, praliné et vanille, qui gisaient intacts: elle ne pouvait toujours pas*

*porter une miette à sa bouche.)*

*– En conclusion, reprit le philosophe, je trouve que tu as de l'avenir. On va prolonger ta bourse, tu vas travailler sous ma direction.*

*(Elle n'avait fait que photographier, n'avait rien dit. Le silence est-il toujours d'or?)*

*– Tu n'as pas fini tes éclairs. Ah ça non, il ne faut rien laisser aux capitalistes! fit Edelman en engouffrant les gourmandises crémeuses. Je t'attends donc avec ton projet de thèse. Quand tu veux, tu m'appelles, d'accord? (Samouraïs, p.22)*

Quand Olga réussit enfin à parler, c'est entre guillemets. Cite-t-elle? On ne pourrait en être certain. Mais l'écriture, le texte met en scène sa réplique encadrée, cadrée de guillemets. Lorsqu'elle parvient à parler donc, à contrer sa rétention, c'est pour minutieusement faire un don, un *petit cadeau*<sup>11</sup>. La citation ou l'encadrement de sa parole, son isolement – comme on isole une variable –, se donne à recevoir comme si elle effectuait le don d'une photographie. Et à cette générosité soudaine, elle trouve un profit, en l'occurrence la satisfaction d'avoir, par ce don, fait preuve d'intelligence: «Olga avait enfin su prouver sa culture». Elle photographie ne disant rien, en gardant le silence. Un silence d'or qui lui vaut beaucoup, silence d'avare de ses mots... Avarice qui n'est intéressée qu'aux *instants magiques* du don bien placé, donc profitable. À la lettre: que d'une chose iconique.

*Cela demande beaucoup de patience, un sacré culte du temps.*

*En amour, il faut soigner le temps.*

*Pas la durée, qui n'est qu'une retombée de l'art d'aimer. Mais cette magie qui transforme l'espace d'une perception, d'un malaise ou d'une joie en l'instant d'un don. Don de mot, geste, regard. (Samouraïs, p. 10)*

Cet extrait du journal de Joëlle Cabarus décrit un processus important dans la construction du sujet de l'énonciation: l'échange. Prendre et donner, percevoir et rendre. Perception transformée en don. C'est magique. Un petit mot, un petit geste, un petit regard, une petite citation – c'est-à-dire rendre ailleurs ce qu'on a pris quelque part –, une petite photographie, un petit cadeau, voire un petit bébé. L'éphémère ainsi devient

éternel. Plus théoriquement, le sémiotique se cristallise en iconique. L'icone devient icône et *vice versa*.

Olga est représentée comme une photographie dans un monde d'engouffreurs-cracheurs; une conservatrice entourée de consommateurs; une collectionneuse avare d'images dans un monde de briseurs d'images. Elle aime les images à un point tel qu'elle les avale et les conserve telles quelles pour elle-même. Les autres les avalent, les transforment et les syntagmatisent en quelque sorte.

*Tous suivaient le spectacle d'un air distrait ou absent. Garder sur la pellicule ces visages opaques, déshabités. Flash. Photo.*

*Flash. Photo. Eux aussi enveloppés de papier glacé: des paquets-cadeaux. Elle n'avait vu que cela, des paquets-cadeaux, à Passy, à Denfert, à l'Étoile, à Jaurès. Les paquets-cadeaux Prisunic ou Cartier, Chaussures André ou Chocolat Sévigné, bas de gamme ou haut de gamme, se promenant dans les rues et exhibant leurs surfaces apprêtées, intouchables. Cadeaux pour qui? Justement, pour personne. On a oublié de les distribuer. Personne n'en veut et ils ne veulent de personne. Ils se montrent parce qu'ils existent. Un point c'est tout. Pour personne. Photo. Flash. Comment disait Edelman? Aliénés? Réifiés? Des paquets-cadeaux suivant poliment des trajets automatiques, dans des attitudes molles de vieux imperméables.*

*La messe de ce soir était molle, elle aussi, un show raté. Mais les étrangers raffolent des traditions: elles donnent l'illusion d'appartenir à quelque chose que les indigènes sont justement pressés d'éviter, ficelés dans leur papier-cadeau. Toutefois, dans le brouhaha des indifférents (flash, photo), quelques fidèles avalaient avec componction leur hostie en se tenant le bas-ventre avec un air pénétré de femmes enceintes. Photo. Flash.*

*(Samouraïs, p. 18)*

Olga donne sa parole comme s'il s'agissait de quelque chose d'extrêmement précieux. Parole iconisée, parole pleine. L'énonciation la donne, en effet, emballée, comme un paquet-cadeau, comme une beauté de pâtisserie préservée de la destruction par voie d'iconicisation, de mise en image, de photographie. Le plaisir d'Olga réside dans la jouissance d'une sémiotisation et d'une symbolisation intéressées. Encore que lorsqu'elle fait don de ce qu'elle a emmagasiné, cela sort intact. Elle

emmagasine des images par le biais de photos. Elle se remplit la bouche d'éclairs, de flashes, à ne pas avaler de peur de les détruire et ainsi de détruire, en même temps, l'objet. Car la distance entre le signe et l'objet est abolie.

#### LA RÉVOLUTION

Le premier paragraphe de *La Révolution du langage poétique* (que nous utilisons pour les fins du présent texte parce qu'il nous semble cristalliser à lui seul l'ouvrage qu'il inaugure) répercute en après-coup – puisqu'il s'agit d'un texte écrit environ seize ans avant qu'on ait pu lire *Les Samouraïs* – le mouvement ambivalent, incorporation-excorporation. Observer ce croisement entre les deux textes permettra un prolongement de ce fil conducteur et une déduction théorique sur la question d'une iconicité structurante<sup>12</sup>.

En abordant un texte comme *La Révolution du langage poétique*, nous constatons combien le discours dit théorique est un discours qui se construit, dans son dire, sur les bases de ce que nous appellerions une *rhétorique de la vérité*. En ce sens qu'il se pose, dans la défense et l'illustration de ses hypothèses, comme n'en étant qu'une couverture. Il tend à recouvrir, voire à cacher l'hypothèse ou le postulat qui sont ses sources, qui s'avèrent constituer sa principale et peut-être sa seule motivation consciente de départ, comme n'en ayant pas besoin pour être, et par le fait même, comme établissant ses propos autour d'une vérité semblant être naturelle, naturellement admise. Car l'apparition de la vérité ne saurait se produire sans un bouleversement *catastrophique* ou *apocalyptique* – une révélation – de l'ordre des choses. Vérité qui, considérée virtuelle avant sa sortie en discours, en après-coup de ce discours, revêtira – c'est le but visé – le caractère d'une évidence. C'est cette évidence qui remplacera l'hypothèse de départ.

S'attarder à chercher des réponses à ses hypothèses dans l'optique de la vérité, c'est miser gros à ce jeu où l'on risque de se perdre dans du délire ou de se gagner dans une gloire sans fin. C'est à l'orée de cette perte ou de ce gain potentiel de soi-même que se retrouve,

me semble-t-il, l'iconogénétisme. En ce sens, pour revenir aux *Samouraïs*, le caractère iconogénique du personnage d'Olga lui confère une prudence salutaire. Pour prouver son intelligence et atteindre cette vérité, Olga oriente son approche au monde de façon à lui permettre de prendre ce qui lui convient et de le porter au centuple de sa valeur. Elle parvient ainsi à faire don de vérités, de la *Vérité* – comme on le verra plus clairement avec l'incipit de *La Révolution du langage poétique*. Il n'y a rien de flottant dans son écoute du monde.

Rappelons cette citation des *Samouraïs*:

– « Notre état nous rend incapables de savoir certainement et d'ignorer absolument ». (Olga avait enfin su prouver sa culture, tout en prenant plusieurs photos des éclairs au chocolat, praliné et vanille, qui gisaient intacts : elle ne pouvait toujours pas porter une miette à sa bouche.) (p.20)

Mettons-la à côté de cette autre :

Olga cherchait des souvenirs et essayait de parler chinois. Elle escalada les immenses sculptures bouddhistes qui ornaient la grotte de Longmen, près de Luoyang, et déchiffra les caractères antiques qui expliquaient comment guérir la maladie mentale par une attention agile. Une paysanne du Hunan, venue elle aussi en visite, lui adressa la parole :

– Si j'approche de ce bouddha, je guérirai mes rhumatismes, mais est-ce que je deviendrai immortelle ? Qu'en penses-tu, camarade ? (p.249)

Ces deux passages montrent Olga en train de prendre et de donner. Ce qu'il convient de noter ici, c'est comment elle prend. Olga cherche des éléments à mettre dans sa banque de « petits cadeaux », des souvenirs – unités de perceptions actualisées –, des photographies – des images à jamais conservables –, en même temps qu'elle essaie de parler chinois pour prouver sa culture. La lecture d'idéogrammes est aussi une sorte d'incorporation de quelque chose qui la fascine. La nature des caractères qu'elle déchiffre – les idéogrammes auxquels elle voue une passion – parle beaucoup.

La perte de ses origines inhérente à la théorisation pure – c'est-à-dire à un haut degré d'abstraction – et le

retour à ces dites origines, non pas dans le procès d'une description mais bien dans celui de la synthèse, coupent littéralement les ponts entre point de départ et point d'arrivée. Car se dresse entre les deux le mur de la pure confection de l'origine à atteindre. Voici l'incipit de *La Révolution* :

*Pensées d'archivistes, d'archéologues ou de nécrophiles que nos philosophies du langage, avatars de l'idée, qui se fascinent devant les restes d'un fonctionnement entre autres discursif, et remplacent, par ce fétiche, ce qui l'a produit. Égypte, Babylone, Mycènes : nous voyons leurs pyramides, leurs briques gravées, leurs codes en petits morceaux<sup>13</sup>, dans les discours de nos contemporains, et croyons les posséder en les systématisant. (La Révolution, p.11)*

La fascination devant les restes d'un fonctionnement discursif, fétiche, remplace ce qui l'a produit : « Flash photo ». Bien évidemment l'ouvrage, au plan de l'énoncé, nous montrera dans sa suite que les modes de production sémiotiques relèvent de beaucoup plus que d'une simple photographie, mais ici c'est de cette manière que ça se donne à lire. Nous sommes fascinés par les résultats d'une digestion menée à son terme. Cela revient à postuler que l'objet de l'incorporation originelle n'est, dans un sens, pas tout à fait demeuré intact et que dans un autre sens ses restes peuvent aussi bien être considérés comme autant d'« éphémères beautés » qui furent jadis promues au rang d'éternelles. Les philosophies du langage, pensées d'archivistes, d'archéologues ou de nécrophiles s'avèreraient des grilles qu'à la limite on pourrait dire méthodologiques, qui serviraient à classer, catégoriser, taxinomiser, topologiser les *petits cadeaux* qu'ont laissés derrière eux les anciens, dans le but de formuler quelque systématisation synthétique de modèles originaires. Ce comportement et ces pratiques propres à l'activité scientifique de la collecte et du classement de données s'apparentent aisément à une activité de collectionneur. Olga aussi collectionne les images. Pratique perçue comme répréhensible par l'énoncé de l'incipit de *La Révolution*.

Il est à noter que l'incipit de *La Révolution* provient d'un énonciateur médiatisé, textualisé par une première personne du pluriel. Rien à première vue ne

frappe le lecteur puisque ce *nous* est perceptible, comme il est généralement convenu de le faire, en y incluant le *je* singulier de la parole énonciatrice. Au-delà cependant du discours académique et universitaire où l'utilisation du *nous* d'autorité fait office d'une sorte de norme, le *je* se représente négativement par son absence. Une *ab-sens*, c'est-à-dire qu'il s'éloigne du *nous*, prend ses distances pour le dénoncer. Le *je* en repoussant le *nous* se réserve un possible. L'éloignement du *nous* par le *je* permet à ce dernier de virtualiser son objet pour le dénoncer, l'énoncer, le nommer. Éloignement ou isolement qui nous amène à ce signifiant que Lacan nomme *gestalt objectivable* dans « Le Stade du miroir », mais plus précisément à Serge Leclaire :

*Tout « ordre » familial, et à plus forte raison social, se donne pour charge de prendre en compte cette figure introuvable ou perdue de bonheur, de chute, de gloire et d'impuissance, mais il ne fait en réalité que nous en divertir. Car aucun « ordre » ne saurait nous dispenser de notre propre mort : non pas de celle qu'il ordonne et administre par ses pompes guerrières ou religieuses, mais de la première mort, celle que nous avons à traverser dès que nous sommes nés, celle que nous connaissons et dont nous ne cessons de parler, puisque nous avons à la vivre chaque jour, cette mort à l'enfant merveilleux et terrifiant que nous avons été dans les rêves de ceux qui nous ont fait ou vus naître. Il ne suffit point, tant s'en faut, de tuer les parents, encore faut-il tuer la représentation tyrannique de l'enfant-roi : « je » commence en ce temps-là, déjà contraint par l'inexorable seconde mort, l'autre, dont il n'y a rien à dire.<sup>14</sup>*

Aucun rapport de quelque nature qu'il soit ne peut s'établir entre père, mère et enfant avant la mort de ce dernier. Première mort nécessaire qui correspond à l'identification de l'enfant à son image spéculaire, sa limite symbolique. La *gestalt objectivable*, dont parle Lacan dans « Le Stade du miroir »<sup>15</sup>, correspondrait à ce moment où l'image pleine se casse et biffe le sujet. Première manifestation iconogénétique, instant *éthique* – l'*assomption jubilatoire* où l'image d'un nouveau corps *réel* se dévoile –, immédiatement structurée et biffée par une sémiotisation qui sépare le corps réel de son image,



jusque-là couple indissociable, et ouvre un espace où le désormais sujet doit assumer son statut de *fonction* sémiotique. Et la balance de se mettre à osciller. La mort de l'enfant, c'est le tomber de rideau qui dissimulera à tout jamais la toute présence matricielle, le monde où règne la chose, derrière le voile ou l'écran symbolique. C'est le moment où le *réel* apparaît en même temps qu'il se retire dans des coulisses inaccessibles à un regard direct; où tout ce qui sera vu par la suite sera le fruit d'une déviation. Sans cette mort-là, aucun discernement ne serait possible qui puisse fonder les différences fondamentales entre les positions du noyau familial; il ne serait pas pensable de parler alors de sujet puisque la dimension du *manque-à-être* serait évacuée par une plénitude où *je* ne se différencierait aucunement du tout, du monde.

Une analogie est à introduire ici entre le *nous* de *La Révolution* et un autre, celui que la condition antérieure à l'advenue du *je* suggère chez Leclaire. Il s'agit d'un *nous* semblable à celui qui est présenté par le texte de Kristeva en ce qu'il – lui aussi mais d'emblée – exclut le *je*. Ce *nous* n'a pas d'image à assumer, il est le monde. Nous nous situons en plein dans cet espace de plénitude et rejoignons ici l'idée d'une absence de médiation sémiotique que nous avons énoncée au début. Ce *nous* est en quelque sorte le paradigme en puissance de toutes choses, cristallisé en une iconicité dont *je* ne se distingue pas. La naissance de *nous-sans-je* c'est la naissance du monde; l'advenue de *je*, une seconde naissance, à retardement, une *première mort* comme dit Leclaire, la mort du *nous-sans-je*. Une castration certes, à la fois positive et négative puisqu'elle consiste en un ajout – l'image du corps propre, *gestalt objectivable* – et en une perte – il s'agit plutôt d'une distanciation –, c'est-à-dire l'apparition d'un champ différentiel conditionnant un discernement, une partition du monde, et conséquemment l'apparition de la dimension de l'objet partiel et la disparition de l'objet total. Deuil inhérent à l'activité de la parole, don de soi. Le *nous-sans-je* s'apparente à une troisième personne indéfinie, un *on* par exemple. Un *on* articulé toutefois selon

l'utilisation qui lui confère tous les caractères d'un *nous*. Pronom indéfini désignant une quelconque troisième personne, le *on* commande à celui ou celle qui l'emploie de préciser si oui ou non, malgré ce qu'en dit la grammaire, il exclut le sujet de l'énonciation. La question: *Qu'est-ce qu'on a fait cet après-midi mes chéris?* exclut vraisemblablement son énonciateur. Le *on* de cette question s'avère une pure troisième personne, qui se verra récupérée par l'énonciation de la réponse et qui remplira la fonction d'une première. Le *on* de la question énoncée plus haut, ce *on* troisième personne indéfinie, se définit dans les *chéris* qui le suivent, destinataires voire énonciataires. L'énoncé de la réponse récupère cette précision quant à la définition du *on* destinataire pour en faire un *on* destinataire, celui de la réponse, qui ne peut dès lors définir qu'une première personne du pluriel. Première personne définie et par surcroît plurielle qui ne peut toutefois s'énoncer que d'une singularité<sup>16</sup>, de l'un de ces *chéris* concernés: *On est allé faire un tour au centre-ville puis on s'est perdu dans le quartier chinois.*

La tendance répandue à parler avec l'indéfini *on* en tant que première personne du pluriel pourrait, au-delà des simples habitudes langagières, participer chez certains sujets particuliers d'un symptôme de déni de la castration qui traduirait, transposerait, en la *conjonction-disjonction* du *je* et du *on*, une persistance toujours relancée à vouloir retourner au *nous-sans-je*. Deux possibilités sont envisageables pour ce retour au *nous-sans-je*, qui s'inscrivent en *après-coup* puisqu'elles concernent la parole, par rapport au stade du miroir. Plus précisément, ces retours en après-coup – le sujet parle – se répartissent métaphoriquement comme antécédence et ultériorité du *je précipité*<sup>17</sup> et ont pour cette raison – ceci est d'une importance capitale – une *incidence*<sup>18</sup> sémiotique prégnante. Il serait peut-être possible de postuler l'existence de cette incidence qui partirait du retour au précipité – métaphore lacanienne –, qui pourrait s'articuler en deux axes de visée possibles.

Le premier vecteur correspondrait à un retour au précipité pour le dissoudre: il est dit d'antériorité parce

qu'il reflète un désir de retour au *nous-sans-je*, retour à l'avant-précipitation, au *nous* (sans-je) primordial où le *je* n'existe pas encore. Retour à un mode iconique.

Le second vecteur correspondrait pour sa part à un retour au précipité mais dans une visée d'ultériorité, c'est-à-dire que le fantasme prendrait en charge de faire du *je* un *nous-en-je*<sup>19</sup>, où la collectivité, le monde et toutes choses seraient compris dans le sujet, renversant ainsi la cristallisation déjà mentionnée d'un *monde-icône* comprenant l'*infans* et produisant un *sujet-icône*. L'incidence sémiotique, par l'hypertrophie du précipité, reporte le sujet au *nous* en élargissant le *je* à la dimension du monde ou en surdimensionnant le *je* dans l'incorporation qu'il s'effectue<sup>20</sup> du monde dans une perspective future de le rendre au compte-gouttes, de l'offrir en guise de prêt à l'Autre, dans le langage – intervention sémiotique, petits cadeaux –, pour le récupérer à haut taux d'intérêt et finalement recommencer le processus. Cristallisation de l'«éphémère beauté» rendue *éternelle*, par la photographie où, poussée jusqu'à la dernière limite, le fétiche – nécessaire, produit de l'intervention sémiotique –, c'est soi-même.

Le monde est ainsi accessible par ce qui le fait leurre, par ce qui le place en constant décalage par rapport à l'imaginaire. Inversement, ce monde supposé savoir<sup>21</sup>, qui n'en sait jamais assez ou qui fatalement ne montre pas ce qu'il sait, force le sujet à sémiotiser, à *intervenir* dans ce savoir à travers le jeu des échanges de l'autorité et de la soumission, du don et de la réception, de l'iconogénétisme et du sémiosique. Fantasme, scénario imaginaire et tendance à l'iconicisation intéressée du monde sont autant d'alternatives contre l'absence de la *Vérité*, créées à partir de sa trace. Cela implique que puisque nous considérons l'imaginaire et le réel comme spécularités l'un de l'autre, il est possible de voir que la *sémiosis illimitée* à mettre aux arrêts se trouve et dans l'un et dans l'autre et que le procès d'identité du sujet en relation avec le signifiant iconique correspond à cette recherche narcissique du possible *voir toujours plus* dans le miroir. Ce miroir que *je* tends à fracasser pour m'y insérer comme corps. Le processus est ici condensé. L'iconogénétisme est en un certain sens un iconoclasme. En brisant l'image, tenter de faire apparaître la chose. L'absolue impossibilité que cette tentative réussisse contraint le *je* à intervenir pour que, demeurant nécessairement dans le domaine du signe, une chose apparaisse tout de même.

## NOTES

1. *Les Samouraïs*, Paris, Fayard, 1990, 460 p.
2. *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, coll. « Points Littérature », 633 p.
3. Signe *constitué* comme tel et dont le signifié ne change pas, faisant entrave à la *sémiosis*.
4. Cette intervention s'effectue dans la temporalité de la *sémiosis* peircienne. Au sens de l'*intentionnalité tendancieuse* dont nous avons parlé plus haut, elle est l'expression d'un désir de tercité. Désir dont nous ne saurions assez souligner le caractère inconscient.
5. J. Fisette, dans *Pour une pragmatique de la signification* (Montréal, XYZ, 1996), écrit à la page 27 : « D'une certaine façon, c'est l'incertitude des effets de sens qui définit la dynamique du signe ; on reconnaîtra que seule une démarche analytique peut saisir un objet aussi instable ». C'est d'une certaine façon la *certitude* du sens que vise l'intervention sémiotique par l'annulation de la *sémiosis*.
6. Si Saussure est convoqué aux côtés de Peirce c'est qu'à notre sens les deux pensées sont en partie réconciliables chez Lacan.
7. Il ne serait pas inintéressant ici de jouer sur la distinction opérable entre la présence ou l'absence de l'accent circonflexe sur les mots *icone* (signe) et *icône* (image sainte et ses dérivés). On le verra dans la suite, un croisement s'opère entre les deux au niveau du texte.
8. Le caractère représentatif relève en fait du signe iconique alors que le terme *présentifié* qui suit correspond à l'icône, véritable incarnation de la chose. L'icône est d'autant plus la chose qu'en représentant un rien elle s'avère figure de l'irreprésentable qu'elle incarne pour un sujet. Puisque si l'on admet généralement qu'une icône est une image qui morphologiquement comporte quelque trait de ressemblance avec l'objet qu'elle représente, à quoi peut-elle ressembler et comment s'effectualise-t-elle lorsqu'il s'agit de représenter l'irreprésentable ?
9. L'iconolâtrie serait motivée par le fait que l'objet irreprésentable *insiste* dans l'incarnation iconique, alors que l'iconoclasme serait rendu possible par la perception d'un signe iconique.
10. S. Freud, *Trois Essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, 224 p.
11. L'expression « petit cadeau » fait référence au modèle freudien de la castration anale lorsque la mère, pour porter son enfant vers l'autonomie sphinctérienne, autrement dit pour le *mettre propre*, lui demande de lui faire un *beau petit cadeau*, un étron. Mais qu'est-ce que ce cadeau si ce n'est un signifiant, qui serait resté vide, blanc, sans le signifié « beau » et ses dérivés qui le commandent.
12. Si nous limitons notre lecture à ce passage – nous l'avons dit – en

le considérant comme représentatif du phénomène que nous décrivons, c'est qu'il permet de saisir un *moment particulier* de l'*iconogénéisme*. Plusieurs autres passages de *La Révolution du langage poétique* auraient pu être cités. Nous aurions pu aussi utiliser d'autres essais de Kristeva, notamment *Des Chinoises* (1974), *Pouvoirs de l'horreur* (1980), *Histoires d'amour* (1983), *Soleil noir* (1987) et ses autres textes de fiction, *Le Vieil Homme et les loups* (1991) et *Possessions* (1996). Mais il s'agit d'un moment dans l'élaboration de ce fantasme qui lui se met en place par ailleurs dans l'ensemble de l'œuvre. L'observation au plan diachronique de la production kristevienne permet de situer certaines constantes et variantes fantasmatiques qui participent à l'élaboration de ce grand fantasme qu'est l'*iconogénéisme* duquel nous avons voulu saisir le noyau dur validant son hypothèse. *La Révolution du langage poétique* (1974) et *Les Samouraïs* (1990) sont les deux extrémités historiques entre lesquelles se construit ce fantasme.

13. *Petits cadeaux ?*

14. S. Leclaire, *On tue un enfant*, Paris, Gallimard, 1975, p. 13.

15. J. Lacan, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1949, p. 89-97.

16. À propos de l'utilisation de l'indéfini *on* à valeur de *nous*, voir É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 233 : « S'il ne peut y avoir plusieurs "je" conçus par le "je" même qui parle, c'est que "nous" est, non pas une multiplication d'objets identiques, mais une *jonction* entre "je" et le "non-je", quel que soit le contenu de ce "non-je". Cette jonction forme une totalité nouvelle et d'un type tout particulier, où les composantes ne s'équivalent pas : dans "nous", c'est toujours "je" qui prédomine puisqu'il n'y a de "nous" qu'à partir de "je", et ce "je" s'assujettit l'élément "non-je" de par sa qualité transcendante. La présence du "je" est constitutive du "nous". Le "nous" ne peut s'énoncer que d'un "je" ».

17. « L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade *infans*, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le *je* se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet ». (J. Lacan, *op. cit.*, p. 90).

18. Restons, avec le miroir, dans le domaine de l'optique. Cette incidence se rapporterait à l'angle portant le même nom.

19. Ici encore faut-il continuer d'entendre le contradictoire *nous-sans-je*.

20. Nous insistons sur le caractère pronominal, à dessein.

21. Le monde est détenteur d'une vérité *réelle*.



# IMAGE DE LA MÉMOIRE DES TRACES AU VISAGE DE L'ÉVEIL

## LA QUESTION DE L'ORIGINE DE L'IMAGE DU BOUDDHA

GEORGES LEROUX

*Il était là, l'épaule ambrée et nue sous le grand manteau monastique  
Je fus étonné de son émoi  
Que dire ou faire à ce garçon plus que divin si ascétique  
Ce Bouddha vivant devant moi!  
Il était émouvant de peur, en son visage et ses paroles  
Il n'osait répondre ou m'accueillir  
Car je savais et je sentais la mort sur lui sans paraboles  
La mort, régente en son Mourir!  
Et pourtant c'était bien un Bouddha vivant dans ce monde  
Ici-bas où je me fourvoyais  
Et nous avions parlé en vain des renaissances d'outremonde  
De ses vies passées, de ses souvenirs  
Il avait peur... Il se trouvait perdu si loin...  
Combien de naissances en sa tête!*

Victor Segalen

*À celui qui revint de Bodh Gayā après m'en avoir écrit  
pour Simon Turcotte*

Dans l'émergence du bouddhisme comme expérience spirituelle représentée, il faut d'abord ressaisir, comme c'est le cas pour toutes les religions historiques, le rôle et la place de celui qui en porta les premières formulations. Gautama, nommé souvent plus tard de son autre nom, Siddhārta, ne présente aucun trait qui le rapprocherait de la prophétie de Moïse ou même du message de Mahomet: son histoire n'a rien d'épique, ou même de politique. Et pourtant, sa prédication s'institue originellement comme une réaction, à la fois austère et généreuse, au règne abusif de l'image, au luxe rituel et à la sensibilité du polythéisme de l'Inde védique. En cela, le bouddhisme se montre parent de la religion brahmanique, à laquelle il va beaucoup emprunter, et soucieux comme elle de résister à l'image. Comme Moïse et Mahomet, Gautama éloigne en effet de lui-même ce qu'il condamne dans l'inflation de la religion dont il veut s'extraire et il résiste à toute forme de vénération personnelle: ce double mouvement contient l'essence de son



esthétique, dans la mesure où le bouddhisme n'accorde aucune importance, en son principe, à la personne du Bouddha et répugnera, pendant les premiers siècles de son histoire, à le représenter. La proposition d'une expérience spirituelle de libération est certes condensée dans son exemple, et la légende de ses naissances aussi bien que le cycle d'événements fondateurs associés à son histoire, ont engendré dès les premiers temps des récits canoniques qui partagent avec la Bible et le Coran une structure épisodique d'exils, de quête et de libération et une éthique de compassion devant conduire à la liberté. Mais de la mémoire des paroles au texte, et du texte à l'image, le chemin fut long et semé de résistances obscures.

Toute étude de l'image du Bouddha doit tenir compte du fait qu'à la différence de l'effacement quasi absolu de Moïse et de Mahomet devant leur Dieu, et malgré le fait que toute son expérience en ait été au point de départ le refus obstiné, le Bouddha en vint à être vénéré lui-même comme un être surnaturel (*Lokottara*). Cette vénération s'adresse d'abord à ce qui, dans son expérience, atteint le *nirvāṇa*, c'est-à-dire la béatitude de l'Extinction, telle qu'elle est décrite dans le *sūtra Mahāparinirvāṇa*, qui présente la dissolution absolue. Ce moment ultime de la biographie spirituelle donna lieu à plusieurs récits prodigieux, et il fut très tôt augmenté du cycle de ses vies antérieures et de ses incarnations dans des existences animales, recueilli dans les histoires des *jātaka*, où déjà ses vertus étaient exemplaires. Plusieurs écoles au sein des communautés primitives n'hésitèrent pas à franchir le pas et à proposer une théologie qui rendait possible une forme de divinisation faisant du Bouddha un être vénérable et surnaturel.

L'évolution de cette théologie fut cependant lente et complexe et elle commande une esthétique qui n'est pas tributaire, contrairement à ce qu'on pourrait croire, des seules demandes de la dévotion et de la piété populaires. Son enjeu principal est en effet de greffer sur la personne et les vertus du Bouddha une représentation susceptible d'exprimer d'abord l'état spirituel de l'Éveil, proposé comme terme ultime du

bouddhisme et d'élaborer, en la sédimentant sur plusieurs registres, l'image graduelle du chemin menant à l'Éveil, les divers états de l'accès. Il ne s'agit donc pas seulement ou même d'abord de présenter un modèle au fidèle, mais bien de parvenir à une représentation du terme de la vie spirituelle. Pour le bouddhisme primitif, la décision de représenter semble avoir voulu se maintenir dans les limites de l'expression de traces, de marques en creux comme l'empreinte des pieds de l'Éveillé. Mais pour le bouddhisme contemporain de l'ère chrétienne, héritier du Grand Véhicule, dont la tradition se déroule de manière ininterrompue jusqu'à maintenant, ces limites furent abandonnées et c'est l'entière du corps du Bouddha qui devint, dans la représentation, l'emblème de l'Éveil et le modèle incitant à adopter la Doctrine.

Plus cette théologie a évolué vers le Grand Véhicule, plus elle a accepté en effet les exigences d'une communication de l'exemple et la nécessité de l'image pour la transmission. Le Bouddha originel, l'Éveillé qui se trouve au centre de l'expérience canonique, fut appelé l'ascète des *Śākya*, le *Śākyamuni* : cette première figure du Bouddha historique est aussi celle de son premier corps, le *nirmāṇakaya*, et elle fut relayée par les bouddhas historiques antérieurs, dont les incarnations donnaient lieu à des récits différenciés. La limite à venir est le *Maitreya*, le Bouddha universel et bienveillant, annoncé pour une histoire en voie d'achèvement et proposé comme modèle de compassion au plus grand nombre. Celui-ci sera redoublé, sur des registres ontologiquement supérieurs, par le Bouddha divin et par le Bouddha transcendantal, ineffable et incorporel, lequel constitue le Bouddha irradiant qui se trouve, par son statut surnaturel, radicalement éloigné de l'existence concrète de Gautama. Pour s'en tenir aux Bouddhas historiques, non seulement cette myriade de Bouddhas possède-t-elle des traits spécifiques, mais encore chacun est-il le héros d'une légende qui lui est propre et qui a pour effet de démultiplier, de manière quasi infinie, la référence possible de l'image. S'il faut attribuer au Grand Véhicule le principe de cette

évolution vers l'attribution de traits surnaturels, l'enjeu de la représentation ne s'est pas pour autant modifié rapidement: représenter le foisonnement d'attitudes morales suscitées par la multiplication des légendes n'était ni plus légitime, ni plus aisé que de représenter l'Éveil originaire du Bouddha *Śākyamuni*. Une consigne d'abstention, peut-être même un précepte esthétique le rendaient-ils impossible. Aucun texte n'a pu être cité qui justifierait un interdit de représenter, et le fondement de cette esthétique demeure l'enjeu, à tous égards, métaphysique, de la représentation du vide, du néant qui résulte de l'Éveil. Pendant près de six siècles, cette représentation fut limitée à des marques négatives et si les monuments comme les stèles (*stūpas*) contenant des reliques pouvaient parfois intégrer des effigies, celles-ci demeuraient toujours cachées. Le règne de l'absence semblait absolu. Même l'écriture était tenue à distance, le canon des récits était conservé dans la mémoire orale de la communauté et ce n'est qu'à l'ère chrétienne que ce canon fut rédigé. La question de la non-représentation originaire est inscrite à la fois dans l'objet de l'Éveil et dans le dessaisissement de l'expérience et des renaissances, et elle se marque autant dans l'absence de l'écriture que dans l'absence d'œuvre.

La question du passage à la représentation est donc, dans l'histoire de l'art bouddhique, une question qui dépend à la fois de la théologie de l'expérience spirituelle et du cycle légendaire de Gautama: alors qu'à son origine cet art devait s'éloigner de la légende et tenter la représentation impossible de la libération et de l'Éveil, il en est venu ensuite à s'engager dans la légende et a pris le risque, toujours déjà marqué par la théologie, de représenter le Bouddha non seulement comme l'Éveillé, mais comme être surnaturel. Des premiers *stūpas* commémoratifs, sortes de tumuli archaïques en brique ou en pierre, cet art évolue vers des figures anthropomorphes qui viennent rompre avec l'abstention et le retrait de l'origine. Ce passage fut favorisé par la piété qui caractérise au tournant de l'ère chrétienne le Grand Véhicule (*Māhāyāna*), mais

l'apparition des premières têtes bouddhiques aux deux premiers siècles de notre ère laisse encore entièrement inexpliquée une si longue période sans images. Même s'il est vrai que l'art de ces siècles habités par une esthétique sereine avait pris le soin de dessiner le paysage de la vie du Bouddha, les jardins et les sentiers où il avait conduit sa méditation solitaire, l'arbre de l'Éveil, les animaux où se déployait le cycle de la vie et qui furent témoins de sa prédication, les rochers et les cavernes qui avaient recueilli l'empreinte de son pas, le trône vide à son départ, ce n'était encore qu'un art négatif, un art habité par l'absence, le départ, la fugacité de l'expérience du jeune prince proposé en modèle de la vie spirituelle. Les symboles qui habitent cette représentation primitive possédaient sans doute pour les premières communautés toute la transparence nécessaire, mais ils n'étaient encore que les marques désignant un horizon, un terme, la finalité de la vie ascétique. On peut les répertorier en catégories: l'arbre de *Bodhi*, l'empreinte des pieds, la roue de la Loi, le cercle solaire, le trident des trois joyaux (le Bouddha, la Loi, la communauté), le trône vide, le turban abandonné et le cheval.

Quand l'image du Bouddha apparaît, elle vient s'intégrer dans ce monde fait de douceur et de tendresse pour la nature et elle associe un personnage emblématique, héros d'une quête d'abord morale, à une scène qui est la scène même de l'habitation du monde. La représentation n'investit aucunement dans ces premiers témoignages les étapes de la légende, mais présente seulement la mise en relation de la communauté avec son modèle dans une nature appelée à la perfection dans l'écoute et l'imitation. La discussion a été vive depuis les débuts de l'archéologie orientale sur le lieu de cette première apparition<sup>1</sup>. S'agit-il du milieu hellénisé du Gandhara, une région septentrionale de l'Inde, du Pakistan actuel et de l'Afghanistan qui avait gardé les traces du passage d'Alexandre? Il s'agirait alors de l'influence d'artistes formés dans les canons de la culture grecque, et on serait en présence d'une transmission de la sculpture mythologique de la période alexandrine. Mais il

pourrait s'agir aussi de l'Inde védique, dans l'école de Mathura, et on devrait alors tenter de mesurer l'évolution de traits iconographiques hérités de l'art du brahmanisme. Dans tous les cas, ces deux foyers semblent avoir connu un développement indépendant, mais c'est surtout le Gandhara qui contribua à diffuser l'image du Bouddha, en raison de sa situation sur la Route de la Soie. Ceux qui maintenaient la priorité de l'image grecque insistaient en même temps sur le fait que l'Inde n'aurait jamais renoncé d'elle-même à l'aniconisme qui caractérisa le bouddhisme pendant quatre siècles; ceux qui soutenaient la priorité indienne pensaient qu'aucun Grec ne pouvait accéder à la métaphysique particulière du bouddhisme, et en particulier à sa théologie des trois corps.

#### 1. ESTHÉTIQUE ET THÉOLOGIE DU BOUDDHISME ORIGINEL

Si on peut penser que l'absence de représentation du Bouddha originel est d'abord le résultat d'une résistance à la vénération d'une existence singulière dans un corps, dont la doctrine propose précisément le dépassement dans l'annulation du désir, on doit néanmoins se demander par ailleurs comment le bouddhisme a résisté si longtemps à la pression de la légende, c'est-à-dire à la force des récits. L'exemple biblique vient certes immédiatement montrer que cette résistance est possible dans une culture qui accepte l'interdit de représentation de manière absolue, c'est-à-dire en l'appliquant non seulement à son Dieu, mais à l'ensemble de la geste historique qui se déploie, dans le passé comme dans le présent, en dépendance de la force et de la majesté de ce Dieu. Cela, Israël l'illustre exemplairement, en contraste complet avec l'épopée et la mythologie grecques qui constituent l'exemple inverse d'une représentation anthropomorphe archaïque du mythe et de l'histoire, tant dans les récits que dans l'art peint et sculpté. Par comparaison, le bouddhisme montre une évolution complexe dont l'aboutissement fut restreint à deux formes parfaites: d'une part, l'image anthropomorphe du Bouddha, d'autre part, les compositions sculptées

des épisodes de sa vie, et en particulier sa prédication. La codification de ces deux formes, l'emblème spirituel de la figure et la geste pure de l'éveil spirituel, a varié selon les cultures, mais, de l'Inde au Cambodge, ces codes furent respectés de manière stricte, et les différences que nous observons tiennent plutôt de la vénération de l'attitude spirituelle et morale, commandant des registres très sédimentés d'austérité et d'intériorité, que d'un répertoire narratif plus ou moins étendu. Ce répertoire est au contraire constant et très limité: l'esthétique de l'attitude est en effet beaucoup plus complexe et subtile que le cycle des épisodes. Ce ne sont pas seulement les positions classiques des mains et leurs significations traditionnelles, ni même les cheveux ou les symboles associés comme le lotus et les serpents protecteurs, mais surtout le regard, l'infinie diversité de sa direction et de son ouverture, son intériorisation autant que son appel.

Pour en illustrer le développement, il faut esquisser le chemin qui va des représentations héritées de la religiosité indienne aux images ascétiques du Bouddha solitaire et délivré. L'art de la libération est en effet profondément codé et il s'inscrit facilement dans les pratiques familières du culte indien: le fidèle est invité non seulement à méditer l'exemple de l'Éveil, mais aussi à vénérer les reliques, qui sont autant de vestiges témoignant de la vie de l'Éveillé. Ce premier moment, qui est un art de l'absence et du départ, est celui des marques du mémorable. Il se développe déjà sur le site originel de l'Éveil, l'arbre de Bodh Gayā, et il se répand ensuite dans l'art de Sanchi et d'Amarāvati. Comme en témoignent l'omniprésence et la persistance de l'art monumental des *stūpas*, cette forme ne disparaîtra jamais<sup>2</sup>. Elle s'inscrit dans la vénération de la trace sensible, mais ce sensible a été délaissé pour un chemin spirituel où tout passage est départ, élévation et ultimement extinction, c'est-à-dire délivrance au sein du cycle des renaissances.

Si on peut parler d'un art en quête de la représentation de l'infigurable, pourquoi la solution de la trace marquant l'absence fut-elle délaissée?

L'explication par la piété ne peut se soutenir sans un fondement théologique susceptible de justifier l'esthétique: s'agissant de la reconnaissance et de l'attrait pour les vertus du modèle, la médiation de l'image trouve sa finalité dans une intercession qui dépasse, dans l'exercice spirituel lui-même, la pure imitation. L'exemple de Siddhārta demeurerait le matériau d'une geste sollicitant l'émulation et la reprise, mais présentant un degré d'exigence qui pouvait paraître inaccessible. Du Bouddha modèle au Bouddha intercesseur, auquel la piété s'adresse pour demander la force du parcours menant à la libération, c'est tout le trajet de l'image qui se déploie et impose sa médiation. Au point de départ, le récit propose la répétition d'un cycle de compassion dans le monde de la souffrance et une ascèse rigoureuse. Dans ce récit, le Bouddha est encore un héros humain, que sa vertu va libérer des chaînes de l'apparence. Pour les théologiens du Grand Véhicule, ce Bouddha, dans l'acte même de franchissement de l'apparence, dénonce toute apparence comme apparence et fait de son propre corps la métaphore illusoire du passage terrestre. Il lui confère de ce fait la légitimité nécessaire pour être représenté, puisque l'essentiel, le Bouddha de l'Éveil, demeure infigurable. Dans ce passage grandiose d'une esthétique du mémorable à une esthétique de l'infigurable, le corps du Bouddha perd sa singularité, il se dissout dans la forme de l'Éveil et le chemin par lequel Gautama conduit à Maitreya est le chemin qui accepte la figuration de Bouddha. Cette image ne sera plus tant vénérée comme relique que méditée comme point d'intercession, comme figure médiatrice d'accès à l'Éveil. Ce chemin fut marqué de tensions entre les penseurs du Grand Véhicule, propagateurs du culte et favorables à l'image, et les tenants du bouddhisme originel, héritiers d'une tradition de silence et de contemplation.

La toute première représentation anthropomorphe du Bouddha qui nous soit parvenue apparaît sur des monnaies de l'empire du roi Kaniṣka, dans le Kushan, au II<sup>e</sup> siècle de notre ère<sup>3</sup>. Ce territoire a pour centre l'ancienne province romaine de Bactriane et le

Gandhara. On y trouve une inscription grecque portant son nom, *Boddo Sakamono*, une indication qui accrédite l'influence grecque. Même si plusieurs écrits antérieurs laissent entendre que la représentation du Bouddha était chose commune, même de son vivant, une affirmation reprise par les grands voyageurs de l'ère chrétienne (Fa Hien et Hiuan Tsang), aucune trace n'en a été conservée. Cette contradiction semble insoluble et pointe dans la direction d'un privilège ancien du texte sur l'image, la mémoire d'un récit ou d'une tradition se perpétuant avec plus de force que celle d'une image. Plus déterminante semble l'injonction des moines des premières communautés à vénérer les reliques, une injonction répétée sans jamais faire mention de l'image du Bouddha. La communauté primitive connaissait les trente-deux marques physiques du Bouddha, elle pouvait raconter les péripéties de sa quête, néanmoins, pendant plus de quatre siècles, elle résista à en proposer l'image. La mémoire, maintenue dans la tradition orale, suffisait. Même le texte écrit faisait défaut.

Que la première image montre une influence grecque nous force-t-il à penser que l'aniconisme originel ne fut transgressé que sous la pression de l'influence grecque présente au Gandhara? Cette influence serait alors venue à bout de la résistance du bouddhisme originel des Theravādin, pour qui le Bouddha demeure un être humain, doué de vertus qui font de lui un être de connaissance, un *Arhat*, mais pas un dieu. La divinisation fut le fait d'écoles postérieures, comme le bouddhisme des Sārvastivādin après le troisième concile, et la littérature de cette école montre une inclination manifeste à encourager la dévotion par le culte de la divinité dans l'image. C'est elle qui répandit la dévotion aux disciples et aux Bodhisattvas, ceux qui sont en chemin vers l'Éveil (*Bodhi*) ou qui, sur le point de l'atteindre, y renoncent pour revenir aider ceux qui sont en route. Cette insistance révèle toute son importance, quand on prend la mesure du fait que ces Bodhisattvas furent aussi représentés que le Bouddha lui-même, au point parfois de le supplanter et dans certains cas d'en être indiscernables. À la différence du Grand Véhicule, le

bouddhisme originel des Theravādin ne leur accordait aucune importance, et il se concentrait sur l'*Arhat*, celui qui atteint l'Éveil par ses efforts et ne cherche pas à transmettre autre chose que son exemple. Dans son acception primitive en effet, le terme réfère à l'existence singulière et historique de Gautama, dans les années qui précédèrent son éveil sous l'arbre de Bodh Gayā. C'est donc dans la convergence de cette évolution théologique et de la représentation grecque qu'il faut chercher les raisons du choix bouddhique de la représentation au Gandhara et à Mathura.

Ce choix fut aussi rendu possible par la théologie du corps du Bouddha, qu'on désigne généralement sous le terme de *Trikāya*, ou doctrine des trois corps : le *Nirmāṇa* ou le *Rūpa*, qui est le corps créé et historique, le *Sambhoga*, le corps de joie divin et accessible dans ses attributs, et enfin le corps du *Dharma* ou corps de vérité transcendantal. Cette théologie subtile fut raffinée dans le Grand Véhicule et sa portée pour l'esthétique ne doit pas être sous-estimée ; son ontologie explicite rend en effet possible la distinction entre le corps infigurable et le corps figurable. Quand cette théologie fut soutenue par l'incitation à la dévotion, et en particulier par le précepte de compassion (*Bhakti*), la contemplation de l'image du Bouddha devint le moyen le plus accessible du progrès spirituel. Cette notion cardinale de la compassion est à la fois morale et spirituelle : l'amour du prochain, la dévotion à son bien, l'affection et le service loyal, tous concepts qu'on lui associe généralement, n'en épuisent pas la signification, car il faut aussi y joindre une forme d'adoration et de vénération spirituelle : la *Bhakti* s'adresse en effet à ce qui est *Bhagavata*, comme le Bouddha lui-même. En se liant dans cet amour, le sujet et l'objet s'unissent de manière directe et mystique. La théologie de cette spiritualité avait été développée tardivement dans l'Inde des *Upaniṣad* et les nombreux cultes qui lui sont associés furent en général bien accueillis dans le bouddhisme du Grand Véhicule. Plusieurs formes du culte du Bouddha, l'encens, les guirlandes de fleurs, en proviennent assez directement et ces formes ont constitué le milieu primitif du développement de son

image. L'évolution en fut favorisée par la théologie du *Mahāyāna* et on trouve même dans certains *sūtras* une incitation destinée aux enfants et recommandant l'intégration dans leurs jeux de dessins représentant le Bouddha. À ce stade, l'évolution du culte a atteint sa pleine expansion et l'aniconisme de l'origine est définitivement laissé de côté. L'impureté constitutive du corps créé ne fait plus obstacle, ce corps se subordonne au contraire aux corps sublimes de la dévotion et de la joie. Sur ce point, la théologie bouddhique est unanime : le corps réel du Bouddha est son corps sublime, le recueil de ses *Dharmas*, c'est-à-dire de ses vertus, de ses mérites et de l'enseignement de l'ordre universel. En tant que tel, il échappe à la représentation, mais la pensée peut s'y adresser par l'intermédiaire de l'image inférieure, la myriade des reflets passés et futurs du corps incarné. Quant au corps de joie, un corps intermédiaire porteur de l'émotion spirituelle, il s'adresse principalement aux Bodhisattvas et aux Bouddhas célestes, non historiques, à qui il offre la médiation d'une proximité ontologique universelle.

Ces deux éléments, autant la théologie du corps que l'extension de la dévotion centrée sur *Bhakti*, sont un héritage tardif de la théologie hindouiste et leurs concepts fondamentaux, en particulier celui de *dharma* (védique classique)/*dharmma* (pali, prākṛit), constituent un ensemble de fondements communs à l'esthétique bouddhiste et à l'hindouisme qui en est le contemporain. L'extension de ces mouvements de pensée coïncide avec la première production des images du Bouddha et en représente très certainement le facteur principal. Les témoignages contemporains dans l'évolution de l'hindouisme manifestent une convergence semblable, montrant la dissémination toujours plus grande d'images des dieux, et en particulier de Shiva et Krishna. La proximité sur le territoire de Mathura de ces représentations inspirées par la *Gītā*, qui émerge au tournant de l'ère chrétienne, explique à son tour ce qui est déjà plus clair pour le Gandhara, le surgissement d'un type bouddhique compatissant. Tout en évitant de rendre le bouddhisme dans son ensemble tributaire du



brahmanisme ou de l'hindouisme plus tardif pour sa conception de la compassion, puisque la vie même de Gautama et le récit originel de l'Éveil l'intègrent de manière indiscutable, il faut prendre la mesure d'une convergence de l'esthétique, de la spiritualité et de la théologie, une convergence dont la période et l'aire de diffusion se recoupent de manière très nette. À tous ces facteurs, on ajoute parfois la représentation des *Yakṣa*, sortes de gnomes phalliques et des *nāgas*, les serpents protecteurs. Ces figures folkloriques très anciennes en Inde vont s'associer très rapidement à l'iconographie bouddhique, la complétant d'un texte folklorique peut-être destiné à l'humaniser. La richesse de cet héritage indien a été transmise à toutes les sphères de diffusion de l'art bouddhique, et elle a contribué à sa codification quasi universelle.

Une fois en effet que la décision de représenter fut prise, le canon des gestes, des traits, des attitudes fut presque immédiatement figé. Ce répertoire est lui-même divisible en trois types universels, soutenus par la théologie et par la légende. Le premier type constitue le canon de l'anthropologie: le Bouddha est un être humain qui a réellement existé, quelle que soit la doctrine de ses incarnations successives. Le second type constitue le canon de la spiritualité: le Bouddha fut un moine ascète, qui a laissé la vie des riches et des puissants pour se consacrer aux démunis et rechercher la libération de la souffrance. Le troisième type constitue le canon de la théologie: le Bouddha parce qu'il est d'abord Bodhisattva, un être en chemin vers l'Éveil, est un être qui se détache de la nature, mais il est surtout Bouddha, parce qu'il est Bodhi, un Éveillé, et atteint dès lors une forme de divinité. Il faut rappeler que les Theravādin rejetaient la notion même de ces Bodhisattvas, et que c'est la proposition de l'idéal de compassion qui en fit accepter le modèle dans le Grand Véhicule. Le premier canon comprend des thèmes iconographiques comme ceux de la prédication et du trône du départ, mais il est lacunaire sur le portrait de Śākyamuni dont aucun exemple ne fut légué à la postérité. Le second canon, par comparaison, est beaucoup plus substantiel: c'est lui en effet qui règle le vêtement, l'apparence, la

simplicité des parures (l'exclusion des bijoux). Les plus anciennes représentations portent encore des ornements, justifiés par l'assimilation à des rois puissants (Bouddhas princiers) ou même, dans le cas du Génie aux fleurs du Musée Guimet, à un dieu grec de l'abondance. La chevelure est traitée de manière complexe: le Bouddha porte en général un chignon sur le sommet de sa tête (*usnisa*) et son front est couvert en son centre d'une touffe de poils (*urna*). Ces deux traits sont à la fois des marques ascétiques et une distinction des moines ordinaires. La présence de l'auréole nimbée (mandorle) pourrait provenir de l'iconographie chrétienne. Mais il faut rappeler que l'art hellénistique la connaissait déjà, tout comme l'imagerie des rayons solaires émanant de la tête. Ce canon comprend également les attitudes (debout, couché, assis) et les gestes (les *mūdras*): les positions des mains (prédication, méditation, apaisement, don, argumentation et rapport à la Terre), dont la liste engendre un système de couleurs, de directions (points cardinaux), de montures animales et de Bodhisattvas. Le troisième canon, celui de la théologie, porte essentiellement sur les yeux et la bouche et concerne l'expression de la méditation: le répertoire n'en est pas codifié, dans la mesure où la figurabilité du rapport à l'éternel et au transcendantal échappe *a priori* à une esthétique du sensible. Néanmoins, la purification progressive de l'image a conduit à la prééminence du Bouddha dans les tableaux composés d'épisodes de sa légende, et cette règle semble commander que son image soit plus grande et plus majestueuse que celle des disciples. La vérité de la parole investit donc la représentation dans ces cycles aussi profondément que l'Éveil dans la figure solitaire.

## 2. LA SYNTHÈSE DU GANDHARA

Le jugement d'André Malraux<sup>4</sup> sur l'art du Gandhara, qu'il considère à la fois comme un art sublime et comme une régression par rapport à l'esthétique hellénistique, repose sur un présupposé partagé par tous les archéologues qui étudièrent cet art dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle: la

relation de l'art grec à l'art bouddhique naissant ne pouvait qu'être une relation de forte influence et de domination. L'étude des formes primitives du Bouddha montre le contraire: cet art possède une esthétique autonome et les traits hellénisés qu'on y retrouve sont entièrement soumis aux canons de la représentation spirituelle et théologique. Leur caractère frontal, qui constitue une adresse directe au fidèle, n'a rien en commun avec la plastique déjà séparée de l'expérience religieuse du monde hellénistique. La présence grecque dans le Nord-Ouest de l'Inde durant la période des Maurya, et plus tard sous l'empire des Kushans, est incontestablement de très longue durée, et les modèles de Dionysos et d'Apollon étaient sans doute omniprésents dans la statuaire populaire. Cette statuaire possédait également des traits venus de Rome, mais leur étude montre déjà une synthèse très ancienne de caractéristiques iraniennes et indiennes. Nous sommes en présence d'un métissage qui résiste aux théories simplificatrices, voulant tout rapporter à la seule influence grecque. Mais si on laisse de côté la question stylistique pour nous en tenir à l'esthétique, peut-on mesurer l'influence de l'anthropomorphisme grec sur la représentation de Bouddha<sup>5</sup>?

Pour discuter cette question, il faut d'abord la mettre en relation avec l'art de Mathura<sup>6</sup>, une région plus orientale, où les images du Bouddha apparaissent au même moment que dans le Gandhara. Dans cette aire d'intense activité artistique, le mouvement religieux du culte de Bhakti est omniprésent et favorise la représentation de Bouddha et des Bodhisattvas dans la foulée de l'esthétique brahmanique. Ce mouvement est antérieur à la période de développement de l'art du Gandhara et il montre une évolution très lente vers la représentation de la personne de Bouddha. On est donc amené à penser que les artistes disposaient des canons de la représentation avant même la période cruciale du règne de Kaniška, empereur des Kushans de 144 à 152 environ. L'autonomie relative de Mathura et du Gandhara illustre en effet le jeu d'influences distinctes, mais qui tendent à se rejoindre et à se renforcer. Les distances sont certes considérables,

puisque Mathura se situe dans la région d'Agra, alors que les sites du Gandhara sont presque tous sur le territoire de l'actuel Pakistan et de l'Afghanistan. Le site appartient au cœur du mouvement de l'expansion bouddhique et la tradition veut que le Bouddha s'y soit arrêté alors qu'il était en route pour Verañja. De même, Upagupta, le maître d'Aśoka, y avait résidé et fondé un monastère. L'art y était florissant dès le II<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ et, comme dans le Gandhara, mais sur une échelle beaucoup plus réduite, l'influence grecque était active et pleinement intégrée. Nous touchons ici le trait déterminant qui sépare cependant cet art de l'art du Gandhara: alors que dans le Gandhara, le canon indien brahmanique est en quelque sorte en phase de croissance, à Mathura il est au point de départ pleinement développé et dominant. C'est en ce sens que son anthropomorphisme est davantage tributaire de la représentation des divinités de l'hindouisme que des représentations grecques. Son iconographie particulière a été étudiée dans le détail et montre une attention très rigoureuse aux codes de l'image du corps dès la période pré-Kaniška. Dans ces codes primitifs, le traitement de la chevelure, du front et des oreilles domine et c'est seulement au cours de la période du règne qu'on voit apparaître le code des positions, et en particulier la position assise en lotus et le regard ouvert et frontal. L'affleurement d'un sourire est aussi un trait neuf et appelé à se développer. Les motifs des lions et la guirlande de fleurs réfèrent sans doute à l'épisode où Siddhārtha se défait de sa chevelure et de son turban, mais la représentation, en raison de la force des canons indiens, est déjà engagée vers les idéalizations qui seront la caractéristique de l'art bouddhique postérieur.

Par comparaison, l'esthétique du Gandhara montre un art qui atteint sa perfection de manière fulgurante. De Taxila à Puskalavati, de Kāpiśā à Bāmyān, ce territoire avait connu la domination perse des Achéménides au V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, puis il avait été occupé par les armées d'Alexandre au IV<sup>e</sup> siècle. La domination des Maurya consacre sa situation dans l'aire d'influence indienne et va conduire au règne des Kushans. Le cosmopolitisme qui résultait

d'une telle turbulence politique et culturelle s'est avéré sans doute le facteur dominant dans l'apparition de la synthèse du II<sup>e</sup> siècle de notre ère, et si le bouddhisme y apparaît comme le mouvement religieux susceptible de triompher du polythéisme, c'est d'abord parce que ce polythéisme était surtout le fait d'un syncrétisme de divinités – notamment de Mithra – de toutes provenances, et placées en position de compétition. L'art du Gandhara est donc d'abord un art de consécration du bouddhisme dans son moment de diffusion majeur, après les ambassades du troisième concile et lors de l'unification des Kushans.

Les hypothèses concernant les origines de l'art du Gandhara sont complexes, et les historiens occidentaux hésitent entre une influence purement hellénistique ou même romaine, et une influence parthe, alors que les historiens indiens favorisent toujours un surgissement autonome. Ce débat ne nous intéresse que dans la mesure où il permet de préciser la question de l'origine de la représentation anthropomorphe du Bouddha et le dépassement d'une esthétique des traces. Il est certain que l'école du Gandhara constitue une étape dans le processus de l'indianisation de cette représentation, mais la question demeure : le dieu grec représenté a-t-il joué un rôle aussi important que celui des divinités brahmaniques à Mathura ? Notons d'abord que la grande période de cet art coïncide entièrement avec celle de l'art de Mathura : c'est celle du règne de Kaniška. Une indépendance complète du Gandhara et de Mathura semble à exclure<sup>7</sup>, mais l'iconographie particulière du Gandhara montre un type accompli dès le point de départ<sup>8</sup> : le corps entier est en position d'adresse et le regard est frontal. La chevelure est peignée en vagues vers le sommet de la tête. Les yeux sont ouverts et dessinés avec une certaine douceur, le trait est rond et les courbes sont d'une grande élégance. On note la présence de l'*urna*, et aussi d'une moustache. La position des mains répond aux codes de la figuration et le Bouddha est en général en position assise sur le trône de lotus.

Le charme de ces images gandhariennes vient à la fois de leur élégance grecque et de leur très profonde

humanité. On peut même dire que cette humanité est une forme d'humanisme, dans la mesure où l'homme y domine la hiérarchie des êtres<sup>9</sup>. Le projet esthétique est dès le point de départ empreint de sérénité et de noblesse, et il ne semble handicapé par aucune rudesse ou rugosité propre aux formes primitives de la représentation. Là où l'art de Mathura montre une certaine résistance à s'engager vers la figure, le Gandhara semble y être spontanément investi. Il ne s'agit pas seulement de la différence entre un art primitif et un art classique, mais de l'écart qui sépare un art tendu, crispé et un art qui est au contraire doux et serein. Que Malraux ait jugé l'art du Gandhara décadent, un jugement repris par la plupart des historiens indiens, n'a rien pour surprendre : ce jugement est relatif à l'évolution des canons hellénistiques, mais quand on considère l'évolution du bouddhisme, on voit à quel point ce jugement est superficiel, car il glisse sur l'essence de la contribution des artistes du Gandhara : donner à la représentation du Bouddha une humanité authentique. Son réalisme emprunte au monde hellénistique une forme où l'émotion est possible et l'identification au Maître favorisée par la cohabitation de panneaux narratifs et de Bouddhas isolés. La disposition spirituelle reçoit de la douceur du trait grec une expression qui paraît éloignée de tout effort ascétique et marquée au contraire par une forme de beauté faite de ravissement et d'ouverture. On n'y décèle aucun des éléments qui ailleurs, et notamment à Mathura, vont conduire à cette abstraction d'une esthétique où l'Éveil est idéalisé et pour ainsi dire détaché du corps du Bouddha. De ce point de vue, l'art du Gandhara se place donc aux antipodes d'un art comme l'art khmer d'Angkor Vat, un art dans lequel la transcendance de l'Éveil a conduit à la fermeture des yeux et à l'abstraction d'une élévation dégagée de toute historicité (*figure 1*, p. 82). De toutes les attitudes favorisées par l'art du Gandhara, l'humanité de la compassion semble la plus essentielle.

Cette description peut-elle être précisée, de manière à clarifier le lien entre l'avènement de l'image du Bouddha et le but de l'édification ? Les attributs

Figure 1  
Bouddha protégé par le nāga.  
Fin XII<sup>e</sup> – début XIII<sup>e</sup> siècle.  
Époque angkorienne, style du  
Bayon. Cambodge, Preah  
Kahn, grès, 1,09m. Paris,  
Musée Guimet. © Réunion  
des Musées nationaux. Art  
Ressource, NY.



Figure 2  
Bouddha du Grand Miracle  
de Śrāvastī. III<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècle  
avant J.-C. École du  
Gandhara. Paṭṭava  
(Begram), style de Kāpissā,  
schiste bleu, 0,81m. Paris,  
Musée Guimet. © Réunion  
des Musées nationaux. Art  
Ressource, NY.



codés n'épuisent en effet aucunement la signification et l'intelligibilité des figures du Gandhara et la théologie du corps, évoquée pour expliquer l'avènement de l'image, doit sans doute aussi intervenir pour exposer sa structure. C'est sur cet horizon que les artistes gandhariens se mirent en quête d'une représentation capable d'unir l'ascète et l'Éveillé, tout en le gardant proche du cycle de ses légendes. On peut parler à cet égard d'un symbolisme spécifique, engendrant un répertoire de formes figuratives héritées du monde grec. Qu'il s'agisse des œuvres en pierre, ou des œuvres en stuc, plus tardives, l'humanité semble toujours associée à une forme de grandeur princière dont la Stèle du Grand Miracle de Śrāvastī (en provenance de Kāpissā, Afghanistan<sup>10</sup>) constitue l'exemple type (figure 2). Le prince Gautama est présenté encadré par deux Bouddhas en position assise. L'auréole est gigantesque et ses épaules dégagent des flammes, alors que tout son être semble porté par une irradiation lumineuse sur laquelle il prend pied et que certains interprètes associent à l'écoulement d'eaux fluviales. Ce symbolisme de royauté est un thème majeur : il investit la royauté du

Bouddha tout autant que ses origines princières. On se souvient que dans l'épisode de ce miracle, le Bouddha multiplie les images de lui-même, et c'est ce que représentent ici les deux Bouddhas en position de méditation qui encadrent le Bouddha central. On peut retrouver dans cette composition des éléments iraniens tout autant que des réminiscences védiques sur la splendeur et les eaux primordiales (thème du *far*). Le raccord avec l'Inde est exposé dans un souci remarquable d'intégration : ce sont en effet les dieux Indra et Brahmā qui portent le parasol, en signe de déférence de l'hindouisme à l'égard du bouddhisme. La composition du héros, drapé comme un dieu grec classique, mais représenté dans une iconographie qui sollicite le symbolisme indien, montre la profondeur du métissage du Gandhara. Les aspects cosmiques sont en effet coordonnés avec l'insistance sur la royauté et le corps méditatif, démultiplié selon les exigences de la théologie du corps glorieux. Le surgissement des flammes des épaules a été expliqué par certains interprètes comme une forme d'hommage des monastères à la royauté des princes kushans. Il se peut, mais la tradition littéraire indique

que ces flammes représentent le signe de la révélation du Bouddha aux Bodhisattvas. On est donc porté à approfondir ce symbolisme dans un sens qui recueille tout l'héritage grec de la puissance divine et l'irradiation iranienne d'Ahura Mazda. Ce symbolisme se développe notamment dans le style des Bodhisattvas royaux (*figures 3 et 5*, p. 84), où l'on note la présence simultanée des symboles de la royauté et de l'accès à l'Éveil. C'est le cas de ce Bodhisattva Maitreya, rapporté d'Afghanistan par A. Foucher. Décrit comme un Bodhisattva en raison sans doute de la richesse de la parure, tout autorise à le considérer cependant comme un Bouddha. Le vêtement drapé à la grecque est accompagné de parures remarquables, de bijoux complexes (on note en particulier un brassard orné sur le bras droit) qui désignent clairement un renvoi au prince. Mais les signes du Bouddha à venir sont aussi clairs, c'est le cas de la chevelure, avec sa toque tressée, de l'*urna* sur le front, et du petit vase à eau lustral. La beauté du halo solaire, la force de l'implantation dans le socle montrent la qualité des ressources dont disposaient les artistes quand cet art a atteint son sommet. Et il atteint son sommet dans le Bouddha de Berlin (*figure 4*, p. 84), une représentation qui tout en conservant le drapé majestueux du vêtement grec plissé et le nimbe solaire, efface les parures et engage, peut-être pour la première fois, le regard vers l'intérieur, dans une méditation silencieuse d'une exemplaire douceur.

Ces exemples suffiront à donner une indication de la richesse de cette iconographie, dans le moment même où elle accomplit le pas vers la représentation : ce qu'elle représente pour la première fois, elle le montre de manière si structurée et si profonde qu'on ne peut l'interpréter sans le soutien d'une esthétique très élaborée. On peut la résumer en deux traits : d'abord un appel à la théologie des corps du Bouddha, ensuite une référence à une métaphysique cosmique. La place du Bouddha dans cette stèle exemplaire, centrale et frontale, développe une structure axiale qui en fait le fuseau de l'univers. Cet art dépasse le répertoire narratif de la légende et il

accède immédiatement à la spéculation du bouddhisme originel. C'est le résultat de cette réflexion qui est proposé comme soutien à la méditation et objet de vénération aux fidèles. Si ce symbolisme d'une transcendance portée par la royauté caractérise justement le Gandhara, on voit comment cet art se tient en tension avec l'ascèse du renoncement et l'annulation du désir qui conduit à l'art idéalisé des périodes postérieures. Ici s'exprime en effet une polarité, peut-être propre à la réception occidentale du bouddhisme, entre un accès mondain au sacré et une méditation du vide. Cette polarité est constitutive de l'image du Bouddha, qui est à la fois le terme de la quête d'un prince dans le monde et l'enseignement d'une ascèse sublime menant à l'Éveil. Souverain de l'univers, axe de l'univers, le Bouddha demeure toujours royal (*cakravartin*), mais ce souverain est un maître humain et un ascète dont la méditation peut être imitée.

La parenté de ces représentations avec le monde grec, les ressemblances entre Bouddha et Apollon, la diffusion de thèmes spéculatifs provenant de la philosophie alexandrine du *Logos*, toutes ces questions enrichissent la signification de l'art gandharien. Par toutes ces marques, cet art confirme sa volonté de représenter l'image du Bouddha dans un langage qui soit fidèle à la complexité de la théologie, tout en y faisant servir un répertoire iconique hérité de sources multiples, prioritairement de la source grecque. On a parlé à cet égard d'un art conceptuel, c'est-à-dire d'un art où la pensée et l'esthétique dominent, dès le point de départ, les questions de style ; l'art du Gandhara résulte en effet de la synthèse d'une théologie du corps et d'un langage hérité de la mythologie grecque et de la royauté hellénistique. Comment cet art a réussi à présenter, dans une représentation audacieuse, le prototype demeuré absent jusqu'à lui du Bouddha originel, autant dans son corps historique que dans la manifestation de son extinction et de sa multiplication infinie ? Cela n'est explicable que par sa détermination à être autre chose et plus qu'un instrument de piété dans une esthétique du mémorable. Cet art accepte le passage à la métaphysique, il dépasse d'emblée le seul





Figure 3

Le Bodhisattva Maitreya debout. II<sup>e</sup> siècle. École du Gandhara. Mission Foucher en Afghanistan (1895-97). Site de Shabaz-Garhi. Schiste gris, 0,83.5m. Paris, Musée Guimet. © Réunion des Musées nationaux. Art Ressource, NY.



Figure 4

Bouddha debout. II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècle. École du Gandhara. Takhi-Bahi. Schiste gris. Berlin, Musée indien. © AKG Photo.



Figure 5

Bodhisattva (Maitreya) debout. III<sup>e</sup> siècle après J.-C. Époque des Kushans (50-320 après J.-C.). Inde, Gandhara. Schiste gris, 1,86m. Montréal, Musée des beaux-arts. Achat, legs Horsley et Annie Townsend. © Musée des beaux-arts. Photo: Christine Guest.

remplissement des traces vénérables. Les signes qu'il dispose dans la représentation de ces princes sereins et royaux n'ont pas d'abord pour but de remplacer les symboles de la période aniconique et de s'adresser uniquement à la mémoire. Selon la riche expression de M. Bussagli, les images du Gandhara «remplacent le prototype historiquement lointain et en grande partie perdu, mais vivant et réel dans les textes»<sup>11</sup>; dans cette volonté de remplacement, il faut voir autant la recherche des trois corps du Bouddha que le désir de saisir en son essence l'Éveil dans la figure même du Bouddha. Ces corps, le corps phénoménal historique (*nirmāṇakāya*) autant que le corps de vérité (*dharmakāya*) et le corps de gloire (*sambhogakāya*), sont les fondements de ces images: le corps historique est associé aux princes kushans, sous la figure des monarques hellénistiques; le corps de vérité et de Loi est inscrit dans la disposition de souveraineté universelle et d'axialité cosmique. Quant au corps de gloire, donné aux Bodhisattvas, on s'est demandé<sup>12</sup> si on pouvait le retrouver dans ces irradiations de flammes et d'eaux, mais cela semble indéniable quand on considère la présence des Bouddhas myriadiques

(figure 2, p.82) et des Bodhisattvas en méditation qui lui sont associés. Cette création d'un art sacré si profondément ancré dans une tradition où l'esthétique des symboles et la représentation souveraine se trouvent en position de métissage ne pouvait sans doute que se produire aux confins du monde grec et du monde oriental<sup>13</sup>. André Malraux a dit de cet art qu'il était libérateur et émancipateur : il dépasse en effet le retrait souverain des dieux grecs en introduisant la compassion d'un regard adressé au fidèle à qui il propose non pas tant la beauté que l'appel d'un corps illuminé et conscient du procès de son Éveil et de son extinction<sup>14</sup>.

## NOTES

1. Ce débat oppose dès le début ceux qui, à la suite des hypothèses d'Alfred Foucher, soutiennent une influence grecque déterminante aux archéologues indiens et chinois qui considèrent ces hypothèses comme l'exemple même du colonialisme culturel et montrent au contraire la continuité de l'iconographie brahmanique ou même, en Chine, de l'image taoïste. Voir la mise au point de M. Bussagli, 1996 : 30-41. Alfred Foucher fut le directeur de la mission française en Afghanistan et le Musée Guimet lui doit l'essentiel de sa collection gandharienne.
2. On a beaucoup discuté l'influence des symboles de l'art de l'empire d'Asoka, et notamment de ces piliers porteurs d'inscriptions aux bornes du territoire, sur la diffusion des *stūpas* bouddhiques. Ce prince de Patna, au III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., sacré roi en 260, fut l'artisan de l'unification de l'Inde du Nord. Sa conversion au bouddhisme a constitué un fait déterminant dans l'histoire de sa diffusion, et les récits associés à sa légende le relient directement au Bouddha qui aurait annoncé sa venue et prédit l'érection de milliers de *stūpas*. Voir J. S. Strong (1983).
3. La tradition littéraire est analysée dans S.K. Verma, 1996 : 5-11.
4. Voir A. Malraux, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 147-163.
5. La réfutation des théories rapportant à la seule influence grecque le style et l'esthétique de l'art du Gandhara a d'abord été le fait de A.K. Coomaraswamy, dans de nombreux travaux dont il a donné la synthèse dans son livre de 1972.
6. Je laisse de côté la discussion de l'art de Sarnath et du Cachemire : pour le premier, parce que ses productions se rapprochent de l'art de Mathura et n'offrent aucun témoignage particulier sur la question des origines de la représentation. Quant au second, les sources anciennes l'associent directement au Gandhara et le considèrent comme partie de son territoire. Voir A.K. Narain (1985).
7. M. Bussagli, 1996 : 324, discute cette question en parlant de deux arts qui se donnent, l'un à l'autre, réciproquement, une réponse et il les considère comme des créations autonomes.
8. Voir les descriptions dans D. L. Snellgrove, 1978 : 67 ; S.K. Verma, 1996 : 95 et K. K. Dasgupta, 1988 : 149-150.

9. Je renvoie ici au jugement de M. Bussagli, 1996 : 57.
10. Une œuvre parallèle, illustrant le même sujet, mais en position assise, se trouve au Musée de Bruxelles dans la collection Marteau. Voir la description des deux œuvres dans M. Bussagli, 1996 : 188-199.
11. M. Bussagli, 1996 : 376.
12. Voir la discussion dans M. Bussagli, 1996 : 376 et J.N. Kinnard, 1999.
13. M. Bussagli (1996 : 378) va plus loin, et pense qu'elle aura été à son origine l'œuvre d'un artiste qui était aussi philosophe, un *Yavana*, appartenant à la fois à la culture de la Grèce et de l'Inde.
14. Je remercie mon collègue orientaliste, Mathieu Boisvert, professeur au Département des sciences religieuses, pour sa lecture attentive et ses remarques sur une première version de ce texte.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BUSSAGLI, M. [1996] : *L'Art du Gandhara*, Paris, Le livre de poche, coll. « La pochothèque. Histoire universelle de l'art ».
- COOMARASWAMY, A. K. [1972] : *The Origin of the Buddha Image*, New Delhi, Munshiram Manoharlal.
- DASGUPTA, K. K. [1988] : « The Origin of the Buddha Image », dans *Studies in Ancient Indian History*, D.C. Circar Commemoration Volume, Delhi, Sundeep Prakashan.
- DE BÉVAL, R. [1987] : *Présence du Bouddhisme*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires ».
- FOUCHER, A. [1905-1922] : *L'Art gréco-bouddhique du Gandhara*, Paris, École française des études orientales, 4 vol. en deux tomes ; [1987] : *La Vie du Bouddha d'après les textes et les monuments de l'Inde*, Paris, Adrien Maisonneuve.
- GAUTIER, S., R. JERA-BEZARD et M. MAILLARD [1976] : *Buddhism in Afghanistan and Central Asia. I : Introduction, Buddha, Bodhisattvas ; II. Minor Divinities and Assimilated Divinities. Monks and Ascetics. Mandalas*, Leiden, E. J. Brill, coll. « Iconography of Religions, vol. XIV ».
- GEOFFROY-SCHNEITER, B. [2001] : *Gandhara. La rencontre d'Apollon et de Bouddha*, Paris, Éd. Assouline.
- INGHOLT, H. [1957] : *Gandhara Art in Pakistan*, New York, Pantheon Books.
- KINNARD, J. N. [1999] : *Imaging Wisdom. Seeing and Knowing in the Art of Indian Buddhism*, Richmond, Surrey, Curzon.
- MARSHALL, J. H. [1960] : *The Buddhist Art of Gandhara. The Story of the Early School, its Birth, Growth and Decline*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Memoirs of the Department of Archeology in Pakistan ».
- NARAIN, A.K. [1980] : *The Indo Greeks*, New Delhi, Oxford University Press ; [1985] : « First Images of the Buddha and Bodhisattvas : Ideology and Chronology », dans *Studies in Buddhist Art of South Asia*.
- SCHARMA, R. C. [1984] : *Buddhist Art of Mathura*, Delhi, Agam Kala Prakashan.
- SECKEL, D. [1964] : *L'Art du bouddhisme : devenir, migration, transformation*, Paris, Albin Michel.
- SNELLGROVE, D. L. (sous la dir.) [1978] : *The Image of the Buddha*, New Delhi, Unesco Publications/Vikash Publishing House.
- STRONG, J. S. [1983] : *The Legend of King Asoka. A Study and Translation of the Asokavadana*, Princeton, Princeton University Press.
- TANAKA, K. [1998] : *Absence of the Buddha Image in Early Buddhist Art. Towards its Significance in Comparative Religion*, New Delhi, DK Printworld.
- VERMA, S. K. [1996] : *Art and Iconography of the Buddha Images*, Delhi, Eastern Book Linkers.

## HORS DOSSIER



# LA LITTÉRATURE À L'ÉCRAN

## APPROCHES ET LIMITES THÉORIQUES

ALEXIE TCHEUYAP

La reprise filmique des textes littéraires soulève un certain nombre de questions qui demeurent sans réponse. Il s'agit principalement de la capacité des images industrielles à soutenir une création qui, tout en partant d'un rapport de duplication, parvienne, au terme de la réalisation, à évacuer quelques doutes. Le principal porte sur la prééminence plus ou moins implicite de la source littéraire sur la version filmique. L'Avant-garde française a d'abord considéré le phénomène comme un pis-aller honteux, avant qu'André Bazin tente de remettre les choses à leur place : la plupart des grands chefs-d'œuvre du cinéma contemporain sont dérivés de textes littéraires. Son plaidoyer formulé «[p]our un cinéma impur» constitue à cet égard un point théorique décisif sur la nature des rapports entre la littérature et le septième art condamné à «l'impureté». Il écrit notamment :

*Sachons donc d'abord voir ce que les meilleurs films contemporains doivent aux romanciers modernes [...] Alors, loin de nous scandaliser des adaptations, nous y verrons, sinon hélas un gage certain, du moins un facteur possible de progrès du cinéma. Tel qu'en lui-même, le romancier le change!*<sup>1</sup>

Largement exposées dans son essai, les hypothèses de Bazin n'ont pas seulement enrichi le débat sur la reprise filmique des textes littéraires, elles l'ont aussi miné. La prééminence du texte et de la source littéraires impose en effet un certain tribut et même une servitude au réalisateur dont l'œuvre n'est pas considérée dans son intégrité ou son indépendance, mais se trouve réduite à sa capacité de mémoire et de reflet. En d'autres termes, *l'un* devient le

lieu, le centre de gravité, la norme à partir de laquelle est évaluée *l'autre*. En dépit de l'antériorité d'une démarche largement critiquée, cette étude s'attachera à retraverser la démarche de Bazin pour montrer que son point focal subsiste et vient de resurgir sous une forme voilée.

En effet, opérant les critiques les plus récentes des paradigmes baziniens, les théoriciens de la *transécriture*<sup>2</sup> inversent le procès épistémologique et, comme nombre de leurs prédécesseurs, soufflent à la littérature un pouvoir qui est aussitôt conféré au cinéma : on demeure, dans la lignée bazinienne, figé dans l'idéologie du code sémiotique, du média. Le problème demeure ainsi irrésolu par ce renversement du schéma évaluateur. Il légitime en effet la différence du texte filmique par la nature du nouveau média qui imposerait une nouvelle «fidélité». La question, fondamentale, de la *poétique* et de la *signification* se trouve prise entre deux pôles institutionnels : la préséance du texte littéraire et une sorte de déterminisme technologique. Dans un tel contexte, fondant la *différence* sur la *répétition*, l'hypothèse de la *réécriture*, dont le procès théorique est mis en œuvre dans cet article, déplace le champ de la réflexion par l'élaboration d'une poétique qui se libère définitivement de l'héritage bazinien pour recentrer la démarche théorique sur les enjeux de la création et de la poétique, véritable paramètre «intermédiaire» pouvant s'émanciper du pouvoir des mots.

### 1. L'héritage bazinien : du pouvoir des mots...

André Bazin a très utilement jeté les bases d'une étude comparative entre le cinéma et la littérature. Il a princi-

palement démontré qu'il ne saurait exister un quelconque cloisonnement entre les arts, lesquels s'impliquent fatalement les uns les autres. Mais il a aussi, à la lettre, sabordé cette démarche comparative en légua à la critique deux termes qui semblent avoir la peau dure : *fidélité* et *trahison*. Le réalisateur qui, au lieu de construire un scénario « original », le fonde sur un texte littéraire, ne voit plus, de ce fait, son œuvre considérée dans son identité. Un certain fétichisme impose le fantôme du texte-source dont on se sert pour justifier une improbable recherche des diverses structures dans le texte dit d'arrivée. Bazin est ferme, le cinéaste ne saurait s'affranchir du paramètre de la fidélité. Elle est, pour lui, rien de moins qu'une sorte de « servitude »<sup>3</sup>. Bien plus :

*On peut poser que, dans le domaine du langage et du style, la création cinématographique est directement proportionnelle à la fidélité. Pour les mêmes raisons qui font que la traduction mot à mot ne vaut rien, que la traduction trop libre nous paraît condamnable, la bonne adaptation doit parvenir à restituer l'essentiel de la lettre et de l'esprit.*<sup>4</sup>

Ces deux derniers termes constituent les autres versants de l'héritage bazinien, repris par maints critiques. Bien que flous, et à la limite, intuitifs, ces critères sont pris en compte par Alain Garcia dont le livre ne va pas sans contradictions et ambiguïtés. Selon lui, l'œuvre originale demeure le texte de référence auquel le cinéaste doit se référer. Dans ce cas, le *Journal d'un curé de campagne* de Robert Bresson en est un exemple type puisque la quête de l'origine a la primauté sur la création et l'inventivité. Tout est question de degré, le cinéaste ne peut se donner les libertés qu'il veut :

*[...] le scénariste adaptateur n'a pas le « droit » de faire ce que bon lui semble du chef-d'œuvre qu'il transpose à l'écran [...] Respect à la lettre ou à l'esprit, l'une de ces deux situations est suffisante; et si la trahison des deux ne nous intéresse pas du tout, c'est bien entendu le respect des deux, le respect de l'auteur et de son sujet qui forcent notre admiration et font du film, pour nous, un chef-d'œuvre d'adaptation.*<sup>5</sup>

Cette quête imaginaire de la fidélité, de l'esprit ou de la lettre, est aussi le fait de Gene D. Phillips. Dans son livre, *Hemingway and Film*, il pose que le film doit restituer les thèmes et les intentions originelles de l'auteur. Il est plus formel :

*The faithful film adaptation must preserve the spirit and thrust of the original work, regardless of superficial liberties taken with the plot and dialogue of the parent work in retooling it for the screen.*<sup>6</sup>

Dans un article pourtant destiné à montrer les limites d'une critique fondée sur le critère de fidélité, Christopher Orr écrit dès le premier paragraphe, sur un mode tout aussi prescriptif, voire radical : « A good adaptation *must* be faithful to the spirit of its literary source »<sup>7</sup>. Qu'est-ce donc que la lettre ? Et l'esprit ? Ne s'agit-il pas de critères rigoureusement subjectifs, surtout textuels, basés sur la capacité du spectateur à se souvenir du texte littéraire d'où a été tiré le film ? L'enjeu de l'emprunt est-il de *resituer* ou de *restituer* ? La seconde démarche est-elle possible ?

Il est fondamental de relever que celui qui prend l'initiative de porter un texte littéraire à l'écran a moins en vue de rendre justice à une œuvre que de faire un bon film à partir d'une lecture personnelle ou encore des goûts d'un public. C'est entre autres pourquoi le film *Les Misérables* de Frank Lloyd (1918) est différent de celui, fait en trois parties, de Raymond Bernard (1933), ou de celui de Claude Lelouch, par lequel le roman de Victor Hugo devient *Les Misérables du XX<sup>e</sup> siècle* (1995). De plus, il est rigoureusement impossible de rendre à l'écran la lettre ou même l'esprit d'un texte littéraire, ce qui impliquerait un concept de « totalité » incompatible avec tout texte. Celui-ci se trouve simplement engagé, du fait de la reprise, dans un processus herméneutique. Pareille entreprise est utopique, vouée à l'échec et, de plus, matériellement impossible.

La fidélité à l'esprit constitue un autre versant de ce mythe, car la notion suppose, ainsi que le suggère Phillips, qu'il existe *un sens et un projet* de l'auteur, ce qui semble douteux. Le film, texte dérivé et autonome, devient ainsi captif d'un autre, dit « original », que l'utopie critique soustrait à jamais à l'appréhension ou, du moins, au concret travail des significations, en le reléguant à la sphère indéterminée de l'abstraction qui trouve ainsi un terme commode par son imprécision et son ambiguïté : « l'esprit ». Devant cette situation sans issue, d'autres théoriciens ont procédé par étapes. L'absolu de la fidélité étant trop incertain, ils ont élaboré d'autres paradigmes tout aussi problématiques, qu'il demeure délicat de délimiter avec rigueur.

On retrouve encore Alain Garcia, lequel structure son livre en trois parties : l'adaptation qui « trahit le cinéma en



étant trop près de la littérature», l'adaptation libre qui «trahit le roman en prenant trop de distance vis-à-vis du roman», puis la transposition qui, elle, «ne trahit ni l'un ni l'autre en se situant aux confins de ces deux formes d'expressions artistiques»<sup>8</sup>. Dans le même registre théorique, François Baby considère que

[...] *l'adaptation stricte est caractérisée par un haut niveau de fidélité par rapport à l'œuvre originale. On ne retrouvera dans le produit final que les modifications imposées par le changement de médium et par l'observance des contraintes que ce changement entraîne.*<sup>9</sup>

Vient ensuite l'adaptation libre, caractérisée par «un degré moindre de fidélité à l'œuvre originale» et qui ne doit pas «modifier fondamentalement le sens et la portée de l'œuvre originale». L'adaptation dite «d'après» est la moins «fidèle» :

[elle est] *caractérisée par un faible niveau de fidélité par rapport à l'œuvre originale. En effet, l'auteur s'inspire plus ou moins directement de l'œuvre d'origine, la plupart du temps d'ailleurs, surtout au niveau de l'armature. Elle entraîne donc généralement un travail important de création de la part de son auteur.*<sup>10</sup>

On se situe dans le même réseau théorique que Garcia, où la liberté du créateur est paradoxalement rivée à ses degrés de fidélité au texte littéraire. Une incertitude encombre les frontières variables entre les divers degrés d'évaluation du film dérivé de la littérature. À ces catégories, il faut ajouter celles de Geoffrey Wagner. D'abord, ce qu'il nomme *transposition*, «in which a novel is given directly to the screen with a minimum of apparent interference»<sup>11</sup>. Par le commentaire,

[...] *an original is taken and either purposely or inadvertently altered in some respect... when there has been a different intention on the part of the film maker, rather than infidelity or outright violation.*<sup>12</sup>

Enfin, l'analogie «which must represent a fairly considerable departure for the sake of making another work of art»<sup>13</sup>.

À partir des exemples précédents, on voit que les reprises cinématographiques des textes littéraires ont largement été abordées par la critique en termes de pouvoir: le mot assujettit les images, la littérature fait écran au cinéma. D'autre part, il se révèle un brouillage, car même ceux qui adoptent des concepts semblables n'y mettent pas forcément

le même contenu. On le voit notamment avec le cas de la *transposition* et de l'*adaptation libre* qui ne véhiculent pas les mêmes opérations chez Garcia, Baby ou Wagner. Tout cela témoigne d'un certain malaise épistémologique. Certes le consensus n'est guère fréquent dans le domaine de la science et ce n'est pas forcément un critère. Mais il n'en demeure pas moins vrai que les bases théoriques des propositions précédentes vacillent. Elles sont trop arbitraires, trop floues. Qui dira exactement, avec le maximum de précision, en quoi consiste «l'esprit» ou «la lettre» d'une œuvre littéraire ou filmique? Comment trancher quant au degré, supérieur ou moindre, de fidélité du film de Mara Mattuschka (1987) qui, comme bien d'autres, est basé sur *Les Misérables*? Cette incertitude théorique, identifiable dès Bazin, voudrait ramener à l'altérité de la version filmique l'identité improbable du texte littéraire. Pour Marie-Claire Ropars-Wuillemiers, une telle approche

[...] *est en réalité une hiérarchie, entièrement réglée par le principe d'identité: c'est en fonction de l'œuvre originelle qu'on évalue l'intervention du cinéma; et c'est la fidélité ou la force de la transposition, l'aptitude à traduire ou à relancer un chef-d'œuvre supposé rester intact qui vont déterminer la qualité d'un film issu d'un texte. Se dévoile alors une contradiction implicite entre un plaidoyer pour l'impureté cinématographique, qui ferait du cinéma un opérateur critique de la question de spécificité, et la reconduction d'une échelle de valeurs référée à la littérature, qui pourrait seule opérer la purification nécessaire du septième art.*<sup>14</sup>

Dans *Novels into Films*, George Bluestone soutient que les jugements de fidélité supposent que l'intrigue et les personnages romanesques soient automatiquement transférables et substituables, que le roman est la norme dont le film s'éloigne à ses risques et périls, que les «déviations» ne sont permises que pour des raisons certes imprécises, mais réglées par la distance prise de l'original. Il est important, redisons-le, de désacraliser le texte-source et de prendre enfin le texte dit d'arrivée pour ce qu'il est et ce qu'il est seulement: un *autre* texte, c'est-à-dire un texte nécessairement *autre*. Car en passant du littéraire au filmique, les changements sont inévitables:

[...] *mutations are probable the moment one goes from a given set of fluid, but relatively homogeneous, conventions to another; [...] changes are inevitable the moment one abandons the linguistic for the visual medium.*<sup>15</sup>

Il s'agit dès lors de chercher un autre versant de la théorie : il pose le changement comme inévitable et même comme une nécessité intrinsèque, constitutive de l'œuvre. La création procède par mutation de code et déplacement sémiotique. C'est le règne de l'image et de ses pouvoirs.

## 2. ... au pouvoir de l'image: le déplacement sémiotique

La base de la théorie que nous désignons par «déplacement sémiotique» est le changement de code. La littérature et le cinéma constituant deux langages différents, l'emprunt impose inévitablement des transformations. Les tenants du déplacement sémiotique désignent presque tous l'opération de duplication par un terme au préfixe seyant : *trans-*. La logique est donc celle du mouvement, c'est-à-dire de l'instabilité, de la mobilité. Dans une telle perspective, la version filmique du texte littéraire est un dérivé qu'il est difficile de figer par une formule ou par quelque règle. Paradoxalement, l'un des fondements implicites du déplacement sémiotique c'est l'étanchéité des deux systèmes de signification – la littérature et le cinéma. Pour Linda Coreman, le cinéma se charge de mettre en place ses propres réseaux sémantiques et peut, éventuellement, actualiser des sèmes dispersés dans le texte littéraire. Ainsi, la spécificité du *Hamlet* de Celestino Coronado (1976) est légitimée par l'emploi de langages audiovisuels. La différence avec le texte de départ n'est ni un accident, ni une tare, car l'œuvre littéraire portée à l'écran est forcément différente, «transformée» :

*La transformation filmique présentera donc des différences par rapport au texte littéraire, liées à la matérialité spécifique de chaque médium, mais récupérables à travers une analyse de leur fonctionnement à l'intérieur du système textuel ou de leur récurrence thématique dans un texte particulier.*<sup>16</sup>

Tout en insistant sur les influences tant du contexte sociohistorique que du marché, Jeanne-Marie Clerc note que limiter le débat à celui de la prééminence du texte-source est assez restrictif. Lorsqu'un réalisateur s'empare d'une œuvre littéraire, il ne se sent pas lié de quelque manière que ce soit à elle. Il ne s'agit que d'une banque de données dont il dispose à sa guise. Pour Clerc,

*[...] la transposition s'apparente à une création autonome dans la mesure où, même si elle emprunte certaines idées directrices à une œuvre antérieure, elle conserve la liberté de les exprimer sous la forme qu'elle choisit. Resterait à déterminer*

*si les contraintes propres à l'instrument d'expression ne pèsent pas sur ces choix, dans le cas de la caméra surtout.*<sup>17</sup>

Décrite dans son livre *Pour une théorie de l'adaptation filmique*, l'approche de Patrick Cattrysse, dite «polysystémique», se base sur l'analogie avec les sciences de la traduction. Telle que menée, la démarche autorise quelques interrogations. Si Cattrysse s'émancipe de la recherche de fidélité, il demeure que l'analogie avec la traduction est en soi délicate puisque, même s'il ne semble pas l'admettre, il existe une nécessité théorique en traduction : l'interdiction de retrancher, ce qui implique un type singulier de fidélité.

Par l'étymologie même du terme, la traduction, comme l'adaptation, est proprement impossible, «infidèle», elle constitue un leurre royal et soulève de nombreux désagréments. C'est pourquoi certains auteurs (Milan Kundera par exemple) surveillent et approuvent même les traductions de leurs ouvrages. La recherche des équivalences, telle que suggérée à certains moments par l'auteur pour l'adaptation, ne constitue que des recours ultimes, même pour les cas des traductions ou des mises en scène. Bien plus : le traducteur ne s'attribue pas le loisir de «tailler» ou de «taillader» une œuvre, pour emprunter cette métaphore à Garcia, contrairement à une réécriture basée sur le principe de l'*économie textuelle*. C'est pourquoi le montage et l'ellipse sont essentiels tant dans les réécritures filmiques que dans les films faits à partir de scénarios originaux. Cattrysse laisse entrevoir aussi une équation entre le film et la langue, ce qui apparaît pour le moins improbable, comme l'a montré Christian Metz dans son ouvrage *Langage et Cinéma*. Il serait à cet égard intéressant de voir une traduction «polysystémique», par laquelle on retrancherait ou ajouterait des passages ou qui donnerait ce qu'a fait Benjamin-Jules Rosette de *L'Aventure ambiguë* : il ramène son film aux 17 premières pages du roman de Cheikh Hamidou Kane. Ne demeure-t-on pas en présence d'un texte gardant sa cohérence propre ? Il est pourtant possible d'aborder la question sous un angle purement structural.

Se basant sur l'«Introduction à l'analyse structurale des récits» de Roland Barthes, Brian McFarlane distingue deux types d'opérations dans le déplacement : le transfert («*transfer*») et l'adaptation proprement dite («*adaptation proper*»). La première, le transfert, concerne la narrativité et la capacité à raconter. Depuis la *Logique du récit* de

Claude Brémont, il s'agit du fait poétique le plus facilement exportable. Selon McFarlane, le transfert est plus aisé et ne nécessite pas de mutation majeure. Il porte sur l'histoire, l'intrigue, les différents personnages, les diverses fonctions et les sphères d'action barthésiennes. La deuxième opération, l'adaptation proprement dite, concerne par contre l'énonciation qui ne serait pas exportable et nécessiterait, selon McFarlane, un ajustement médiatique. Car la pluralité des codes au cinéma (verbal, visuel, auditif, gestuel) et la spatialité – qui diffèrent fondamentalement de la linéarité du roman –, ainsi que l'émergence des sons et les codes culturels sont des paramètres réglant la production des images industrielles; paramètres qui permettent de *resituer* autrement à l'écran les films d'origine littéraire. La primauté n'est plus au mot, mais à l'image et à ses codes. Cette étanchéité est plus marquée, voire consacrée, avec la récente théorie de la *transécriture*. On en arrive à se demander ce qui, dans ce qui survit au média au cours du processus de création, est véritablement «intermédiaire»: le code, la technologie, les langages ou l'acte poétique de création?

En effet, la séparation définitive des moyens d'expression pour justifier la différence textuelle est énoncée de façon rigoureuse, voire radicale, par André Gardies<sup>18</sup>. Opérant un important virage dans sa pensée, il estime que l'évaluation esthétique ne peut être considérée dans une relation comparative au texte-source. La raison évoquée est la différence de média<sup>19</sup>. Après Bluestone, Baby, Coreman, Clerc et McFarlane, la *transécriture* fait définitivement voler en éclats le mythe de la fidélité. La différence du texte d'arrivée est assurée par la différence du véhicule sémiotique qui le porte. Mais, pour emprunter à Bazin, une servitude succède en fait à une autre, une fidélité succède à une autre, presque innocemment. La *transécriture* accomplit ainsi une coupure épistémologique pour réinstaller la problématique dans la case départ, par une discrète inversion. André Gaudreault et Philippe Marion:

Trouver les formes de fidélité à l'esprit du média... Une telle fidélité serait probablement plus productive que la fameuse fidélité à l'auteur, ou encore, celle envers «le sujet» comme on dit. Toute adaptation qui se respecte se devrait alors d'organiser la violence faite à la fabula et au syuzhet de l'œuvre de départ, parce que, d'une certaine manière, la nouvelle mise en syuzhet [...] relève non seulement de la «mise en sujet» d'une idée, mais aussi et surtout de sa mise en «sujétion». De son assujettissement au [...] média.<sup>20</sup>

On le voit, comme toutes les théories précédentes, celle de la *transécriture* généralisée «parie sur la différence», pour emprunter l'expression à Jeanne-Marie Clerc. Mais un problème ressurgit, car cette différence consubstantielle à tout déplacement semble uniquement légitimée par la nature du média cinématographique, lequel est investi du pouvoir autrefois attribué à la littérature: ici triomphe encore l'idéologie du média, l'essentialisme codique. En plus de continuer à chercher en quoi consiste exactement «l'esprit» d'un texte littéraire, il faudra aussi déterminer celui du média, en attendant sa «lettre». La répétition de la fidélité n'a pas l'air totalement innocente. Le déplacement sémiotique rejoint là ce déterminisme technologique qui a triomphé dans les années soixante avec cette formule de Marshall McLuhan: «En réalité et dans la pratique, *le message, c'est le médium lui-même*»<sup>21</sup>. Les formules nous semblent là comporter quelques mines (dans les deux sens) que la théorie des médias pourrait s'employer à déceler. Car si les changements ne se justifient que par le système sémiotique, que dirait-on alors des répétitions se déployant dans le même genre ou dans le même média? Autrement dit, où situer désormais, pour le cas du cinéma, le *remake*? Comment peut-on dorénavant, au vu de ce qui précède, élucider les écarts entre le *Mutiny on the Bounty* de Lewis Milestone (1935) et celui Frank Lloyd (1962), puisque nous demeurons dans le domaine du cinéma? Et les innombrables versions théâtrales, romanesques, poétiques et même chorégraphiques du même titre? Où situer désormais *Notre-Dame de Paris* qui triomphe dans les salles de spectacles?

Il semble important, à cet égard, de reconsidérer cette question de la reprise qui tient moins de la nature des codes expressifs que d'une poétique, celle de la répétition, principalement celle de la reprise. Il s'agit en fait d'une question de reprise, d'un dédoublement qui peut être infini. Sous le *même* se cache désormais un ou plusieurs *autres*. Le titre devient ainsi un signe doublé, triplé, en tout cas pluriel, quels que soient les registres<sup>22</sup>. La problématique semble donc moins celle des moyens sémiotiques que de la répétition. Bertrand Gervais, dans *La Transécriture*, le relève rapidement:

Car il y est question de double, de dédoublement, et même de doublure. Or qu'est-ce que l'adaptation sinon justement la création d'un double, la reprise d'un original [...]? Cette répétition repose sur l'argument qu'au-delà des mots et des

*images, qu'au-delà de leurs différences sémiotiques [...] un même travail d'imagination est accompli.*<sup>23</sup>

On situe dès lors toute l'importance de la *réécriture*. Non seulement elle implique, comme toutes les autres approches, une mutation liée à la reprise, mais elle se préserve aussi de toute extériorité, en ne fondant pas son régime de vérité sur un seul code ou un seul genre.

### 3. Au-delà des codes et des genres : réécriture et poétique de la répétition

La fidélité, quel qu'en soit le degré, tient donc définitivement lieu de projet fictif. Elle fonde sa légitimité sur une conception restreinte de l'œuvre artistique, puis sur une capacité de transformation conférée par la puissance du code. Il importe pourtant de situer toute mutation non pas par rapport au code, mais par rapport à *l'acte* qui le fonde, à sa *fréquence*, à sa chronologie. Laquelle fait intervenir dans le procès poétique une autre signature, un autre sujet, une autre sensibilité qui approche le texte-source en se définissant comme altérité – par laquelle s'esquisse un processus à part entière.

En effet, à des degrés divers, les théoriciens du déplacement sémiotique admettent que la réalisation filmique d'une œuvre littéraire est un acte de subjectivité, un fait de signature, même s'il implique toujours, comme le disent Jacques Derrida et Jean-François Lyotard, un « autre ». La déception consécutive à la quête de la fidélité et des correspondances est le fait du lecteur ou du public qui, pour emprunter les termes à Christian Metz, voit ses fantasmes violentés et inaccomplis, dans la mesure où « il ne retrouve pas toujours *son* film, car ce qu'il a devant lui, avec le film véritable, c'est à présent le fantasme d'autrui, chose rarement sympathique »<sup>24</sup>. Ainsi, le véritable enjeu du déplacement sémiotique, comme celui de la réécriture, c'est aussi celui d'une substitution de fantasmes. Pour Jeanne-Marie Clerc<sup>25</sup>, il s'agit de rien moins qu'une « aventure intérieure », dans la mesure où la réalisation d'un film est un cheminement que l'on porte en soi, et qui permet aussi au réalisateur de se « projeter » en cours de tournage. La fidélité est même ici déplacée vers ce réalisateur qui prend sur lui, en se substituant à l'auteur transposé, de reporter sur son *ego* les motivations de la nouvelle aventure artistique. François Baby, Brian McFarlane, Alain Garcia, Geoffrey Wagner et André Gaudreault, à divers degrés, concèdent

au réalisateur la liberté de façonner l'œuvre originale. Alain Garcia utilise à cet effet une métaphore heureuse, quoique prescriptive : il s'agit de tailler une œuvre comme un jardinier taille son buisson, et non de... « taillader ». Il est donc question de rendre esthétique une économie interne et non de subir le *diktat* d'un modèle ou d'un code.

Toutes ces considérations déstabilisent complètement l'embarras de la fidélité en ce sens que l'œuvre littéraire n'est pas une donnée immuable. Elle ne comporte pas *un* sens, ni un discours vers lequel le cinéaste devrait diriger sa quête. Elle est simplement une banque de données comme le dit André Gardies : des données qui, même si elles ne sont pas en vrac, car elles constituent un *ordre* littéraire, sont réordonnées suivant une perspective nouvelle et descriptible. Le réalisateur choisit des éléments qu'il organise à sa convenance, en fonction de ses objectifs et, surtout, du public-cible et de la loi du marché – donnée cruciale dans le cinéma occidental. Lyotard l'a écrit tout à propos : « Faire droit au différend, c'est instituer de nouveaux destinataires, de nouveaux destinataires, de nouvelles significations, de nouveaux référents [...] »<sup>26</sup>. Il peut, pour ces raisons, insister sur des éléments qui semblent secondaires dans le texte-source, ou consacrer entièrement son film à un seul aspect de l'œuvre romanesque comme le fait Benjamin Jules-Rosette dans sa version de *L'Aventure ambiguë*. Quel fondement sémiotique justifierait une accusation de charcutage ou de réduction ? Peut-on se plaindre des nombreuses versions de *Germinal* ?

Une telle option n'est jamais gratuite, tout comme ne l'est jamais un acte créateur. Luce Irigaray le disait à propos de la sexuation de la langue, « parler n'est jamais neutre » : réécrire encore moins. En insistant sur tel ou tel aspect de l'œuvre originale, en renonçant à tel ou tel autre, le film se constitue, dans la perspective idéologique ainsi que la décrit C. Kenneth Pellow en critique du roman. Loin de tout uniformisme sémantique ou interprétatif, le roman est une source infinie de significations. Comme le dit Umberto Eco, la réécriture est ainsi déterminée par une œuvre nécessairement ouverte :

*[...] toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et « close » dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est « ouverte » au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale.*<sup>27</sup>

On l'a perçu, la reprise filmique des œuvres littéraires relève d'une esthétique de la réception. À la suite de Hans Robert Jauss, Jean-Pierre Esquenazi<sup>28</sup> soutient, en parlant de l'adaptation, qu'elle est d'abord lecture, accueil d'une œuvre initiatrice, interaction entre texte et lecteur. Il ne s'agit nullement de vénérer la source comme un absolu, car le réalisateur produit une œuvre nouvelle, fût-ce dans des conditions sémiotiques différentes. Un tel travail de *recréation* s'effectue selon les mêmes principes poétiques, car il s'agit de doubler un texte d'un autre. Ce double est-il, de ce fait, moins texte ou un texte moindre?

Certainement pas. Tout comme le texte tuteur, il est, au sens de Jacques Derrida, un « système de signification »<sup>29</sup>. L'enjeu est celui des modifications engendrées par la chronologie et, conséquemment, par la fréquence. Car en passant de la littérature au cinéma, on va d'une écriture à une autre – une écriture seconde suit une écriture première. Une écriture se greffe sur une autre, instaurant un écart différentiel entre l'antériorité et la postériorité. La doublure instaure une gemellité qui génère le paradoxe apparent de la déconstruction de l'un pour la construction de l'autre. Marie-Claire Ropars-Wuillemiers:

*[...] le cinéma aux lieu et place de la littérature: mais en cela précisément le film appartient à l'écriture, qui devra se constituer sur la destitution de l'écriture originale. Le paradoxe du rapport s'offre ici avec vigueur: à la fois écriture et lecture, répétition du même et invention de l'autre, l'œuvre filmique procède du désœuvrement, puisqu'elle ne peut que se développer dans l'altération du texte devenu double – identique à soi et pourtant différent. Cette aptitude à la différence spécifie l'intervention du cinéma dans l'espace littéraire: soumettre tant l'œuvre à l'exigence d'un autre langage, qui l'affecte à son tour. La réécriture cinématographique détient ce pouvoir contraire de lire en écrivant, commenter en modifiant, dévoiler en masquant – et détruire sa propre originalité en réfutant l'unicité de l'origine.*<sup>30</sup>

Il apparaît à partir de ce qui précède que le concept de réécriture n'a été pensé jusqu'ici que dans le cadre des *transmédiatisations*, c'est-à-dire dans les cas impliquant un changement de mode d'expression. Si Marie-Claire Ropars-Wuillemiers admet le principe de la répétition comme fondement théorique de la différence et de l'altérité du texte d'arrivée, elle cède aussi, comme les tenants du déplacement sémiotique, à la tyrannie du code sémiotique. Or,

ainsi que nous l'avons relevé plus haut, l'argument est moins celui du moyen que celui de la fréquence et même de la chronologie. À la prééminence de la littérature qui fait du fantasme de la fidélité un opérateur critique, succède la prééminence du cinéma. Après cette primauté mythique des origines dont parle Mircea Eliade, ressurgissent l'absolu et l'essentialisme du code tel que l'établissait McLuhan. Ce qui est contraire à une poétique de la réécriture:

*La perspective critique de la réécriture refuse tout dogmatisme [y compris donc celui du code], et par avance réfute celui qui naîtrait de lui, puisqu'au mieux elle montre que le texte littéraire, depuis l'identique, invente l'autre, depuis la répétition, la variation, et dans les deux sens.*<sup>31</sup>

On marque là une étape importante dans la réflexion théorique: la réversibilité supplante l'unicité de l'origine. Dans un court article, « L'autre du même », Gérard Genette indiquait déjà qu'on ne peut répéter sans varier, ni varier sans répéter. Ces prémisses n'orientent pas, n'ordonnent pas l'acte sémiotique, ne confèrent pas une direction fixe. Le geste de sémiotisation pourrait bien aussi aller de la littérature vers le cinéma, la bande dessinée ou le ballet, du roman vers le théâtre, de la nouvelle vers le film. Bref, plusieurs parcours sont possibles et réalisables. En dehors de Marie-Claire Ropars-Wuillemiers, seule Jeanne-Marie Clerc parle assez rapidement du concept de réécriture. Et pour elle, le phénomène concerne les auteurs qui portent eux-mêmes leurs œuvres à l'écran. Dans tous les cas de figure, d'un genre à un autre, d'un mode d'expression à un autre, d'une époque à une autre, une œuvre tutrice subit un démembrement qui permet d'assurer le remembrement d'une œuvre seconde qui la double, la dédouble, la redouble, la dépasse par sa différence. Une telle approche libère définitivement du paradoxe de la fidélité qui est l'un des concepts les plus incertains et les moins défendables, mais le plus tenace, qui ont émaillé la poétique des différents mouvements textuels. Elle affranchit aussi la recherche sémiologique d'une régence remaniée par les théoriciens de la *transécriture*: celle du code sémiotique et de l'idéologie du média qui, seuls, justifieraient toute innovation esthétique.

Car ce qu'on oublie, c'est que le patrimoine littéraire universel regorge de versions multiples du même titre. Des *Fables* d'Ésope à celles de La Fontaine, les nombreux textes titrés *Don Quichotte*, les multiples aventures d'Édipe, de



Chaka, de Robinson Crusoé ou d'Antigone, les parcours initiatiques d'Ulysse (dans *L'Odyssée* d'Homère, *Ulysse* de James Joyce, *Molloy* de Samuel Beckett), tous ces exemples permettent de mesurer l'ampleur des perspectives de la réécriture. Pourtant, aucun de ces ouvrages ne semble générer de débat ou de remise en question esthétique majeure, bien que tous détruisent une origine pour en constituer une autre. Prenant sans doute la mesure du phénomène et de la suspicion qui afflige le terme « adaptation », trop réducteur pour lui, Milan Kundera a appelé sa version de *Jacques le fataliste* une « variation »<sup>32</sup>. Ainsi, il ne se cache pas derrière le roman pour en reconstituer un sens improbable. On ne parle donc pas, dans ces cas, de « trahison » ou de « fidélité ». Pourquoi pas ? La raison informulée est le partage du code et éventuellement du genre. On digère et soutient les différences de formes et de contenus pour la simple raison qu'elles sont convoyées par le même langage.

Il faut pourtant admettre que, de l'avis de plusieurs théoriciens (Gaudreault et Ropars-Wuillemier après Kundera), le terme « adaptation » pose problème. Le fantôme du texte fondateur vient piper toute perspective critique car il implique une esthétique de la *représentation*, de la *restitution*. *Réécriture* peut sauver d'un tel embarras. Car cette esthétique institue un acte oedipien émancipateur par l'instauration effective de l'autonomie, de l'altérité, laquelle se fonde sur la *répétition* d'un acte de *création*. Le meurtre du texte parent est une *nécessité poétique*, car il permet au sujet de se constituer *sur* lui, par un effacement régénérateur et transparent (Maurice Blanchot), contre lui. Même les dictionnaires concèdent à la réécriture le geste (et la geste) d'une écriture nécessairement différentielle : réécrire c'est écrire ou rédiger de nouveau ce qui est déjà écrit, en modifiant au lieu de copier à l'identique. Or cela est connu, la copie n'est jamais conforme. C'est pourquoi il faut la certifier. La certification tenant lieu d'aveu d'impuissance face à l'altérité fondamentale du même qui n'est jamais tout à fait même : toujours altéré, affecté par le mouvement, l'espace et le temps. Le préfixe de la *réécriture* est à ce titre le signe fondateur qui opère la rupture de l'identique en suscitant, par le retour (éternel) du même, un écart différentiel lié à la répétition. C'est du reste l'une des thèses de Gilles Deleuze :

*Ce sont toujours les différences qui se ressemblent, qui sont analogues, opposées ou identiques : la différence est derrière toute chose, mais derrière la différence, il n'y a rien. [...] C'est*

*pourquoi l'éternel retour ne surgit pas en second, ou ne vient pas après, mais est déjà présent dans toute métamorphose, contemporain de ce qu'il fait revenir [...] La répétition s'oppose à la représentation, le préfixe a changé de sens car dans un cas, la différence se dit seulement par rapport à l'identique, mais dans l'autre cas, c'est l'univoque qui se dit par rapport au différent. La répétition, c'est l'être informel de toutes les différences, la puissance informelle du fond qui porte chaque chose à cette « forme » où sa représentation se défait.*<sup>33</sup>

Du point de vue théorique, Maurice Blanchot aborde très rapidement la question dans *Le Pas au-delà*. Dans une perspective qui est proche de l'intertextualité généralisée, telle que la développera plus tard Roland Barthes, il fait de la question de la réécriture l'acte sémiotique lié à toute création<sup>34</sup>. L'écriture est pour lui forcément réécriture :

*Écrire, c'est peut-être non-écrire en écrivant – effacer (en écrivant par-dessus) ce qui n'est pas encore écrit et que la réécriture non seulement recouvre, mais restaure obliquement en la recouvrant, en obligeant à penser qu'il y avait quelque chose d'antérieur, une première version (détour) ou, pis, un texte d'origine et par là nous engageant dans le processus de l'illusion du déchiffrement infini.*<sup>35</sup>

Du point de vue littéraire, le groupe de recherche *Grelis* a consacré un numéro spécial à la question : *La Réécriture du texte littéraire* (Semen n°3, 1987). La problématique y est abordée de manière frontale, à partir de divers exemples littéraires. Le n°30 de la revue *Littératures* (1978) est aussi partiellement consacré à cette problématique. Au cinéma, du fait des *remakes* et d'autres réécritures, il existe de nombreuses variations sur un même titre. L'origine est destituée dans ces cas par des textes qui jouent le jeu de leur *auto-origination* : ils prennent naissance dans l'effacement d'une autre origine. Telle se présente la problématique de la réécriture qui n'a pas uniquement l'avantage de consolider la différence comme nécessité. Elle décloisonne les genres littéraires et les médias en faisant de la répétition le lieu d'une nouvelle élaboration textuelle et d'une altérité fondée sur la reprise, la destitution/constitution d'une identité. Dans un tel contexte, la signature et le sens du mouvement poétique permettent de la qualifier. On pourrait ainsi éviter quelques barbarismes ou de simples aménagements terminologiques, et déterminer en quelque sorte le sens de l'opération sémiotique opérée par un signataire. On parlera alors

de réécriture filmique (le cas le plus répandu), littéraire (Ousmane Sembène avec *Guelwaar*), romanesque ou théâtrale (Kundera et son *Jacques*), etc.

Il faut dire que la théorie ne considérait jusqu'ici la poétique de la réécriture qu'à sens unique: de la littérature vers le cinéma ou, dans le cadre du n°3 de la revue *Semen*, d'un texte littéraire vers un autre. Or, si l'on admet avec Christian Metz que toute écriture est une activité de composition, comme toute activité artistique en général, on comprend dès lors, ainsi que l'avait indiqué Derrida depuis longtemps, que l'écriture en tant que phénomène esthétique est extensible à tout système de communication. De ce fait, elle survit aux médias et aux genres. Cette caractéristique s'applique dès lors à sa *répétition*, la *réécriture*. Ousmane Sembène a bien tiré du scénario de *Guelwaar* un roman. Pour son cas, comme pour celui de Bassek Ba Khobio, de Jean Giono, d'André Malraux et, dans une certaine mesure, celui d'Abdoulaye Mamani qui a participé avec Med Hondo à la réalisation de *Sarraounia*, on parlera non pas de réécriture au sens que suggère Jeanne-Marie Clerc, mais d'*auto-réécriture*. Cela veut dire que le réalisateur du film est aussi l'auteur du roman, qu'il «s'origine», qu'il a deux origines, qu'il est dans l'entre-deux-origines. Il n'y en a pas une plus vraie que l'autre. Ces exemples de double identité, par laquelle le même titre désigne/appelle plusieurs textes, disqualifient encore davantage toute problématique de fidélité ou de trahison. Il faudra dès lors trouver d'autres critères, nécessairement esthétiques et idéologiques, pour justifier des variations entre les versions littéraires et filmiques de *Sango Malo*, *Sarraounia*, *Hamlet*, *Les Misérables* et de *Guelwaar* par exemple. Ces cas de double identité règlent en outre certaines interrogations quant à la question de la signature et de l'auteur: ce qu'un texte devient d'un code à un autre n'est certainement pas le fruit d'un hasard. Dans les autres cas, les plus nombreux, où l'auteur de l'œuvre cinématographique s'approprie le texte d'autrui, moyennant des droits, on parlera, s'il importe d'être plus précis, d'*hétéro-réécriture*. Ainsi Jacques Champreux et Benjamin Jules-Rosette s'emparent de *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane et Laurent Chevalier de *L'Enfant noir* de Camara Laye. Ou de Kenneth Branagh qui a produit récemment sa version de *Hamlet* (1996). On dira la même chose des réécritures filmiques telles que l'histoire du cinéma en compte. Ainsi apparaît, dans ses grandes lignes, ce qui nous semble constituer la problématique fondamentale de toute reprise.

Cette étude a tenté de situer la réécriture dans les divers registres théoriques existants. On l'a vu, les derniers développements consolident une simple permutation quant aux pôles du pouvoir: de celui de la littérature toute-puissante, on arrive à celui du cinéma, non moins puissant. La poétique se trouve ainsi prise dans une espèce de *double bind* dont il serait temps de se déprendre. Qu'il s'agisse du passage de la littérature vers le cinéma ou, au contraire, du roman vers le théâtre ou la bande dessinée, ce qui est mis en œuvre est un ensemble de modalités dans les reprises. En ce sens, la réécriture marque sa distance avec les tenants du déplacement sémiotique. Ce qui engage la différence, c'est peut-être aussi le code expressif, mais c'est d'abord la *fréquence* de l'acte poétique. L'écriture est à l'œuvre dans tous les systèmes de communication, disent Derrida et Metz, et toute répétition implique altération, laquelle est toujours déjà effective par l'usure du temps et de l'espace. Il n'existe pas d'essence. Le même n'est jamais tout à fait le même, ni l'autre tout à fait autre. C'est pourquoi la gemellité qu'introduit la réécriture impose de réfléchir sur le statut du texte dérivé.

#### NOTES

1. A. Bazin, 1959: 18.
2. A. Gaudreault et T. Groensteen, 1998.
3. A. Bazin, 1959: 21.
4. *Ibid.*
5. A. Garcia, 1990: 15.
6. G. D. Philips, 1980: 158. Je souligne.
7. C. Orr, 1984: 72. Je souligne.
8. A. Garcia, 1990: 202-203.
9. F. Baby, 1980: 12.
10. *Ibid.*
11. G. Wagner, 1975: 222.
12. *Ibid.*, p. 224.
13. *Ibid.*, p. 226. Je souligne.
14. M.-C. Ropars-Wuillemiers, 1990: 160.
15. G. Bluestone, 1966: 5.
16. L. Coreman, 1990: 33.
17. J.-M. Clerc, 1985: 31.
18. A. Gardies, 1998: 80.
19. Il écrit à peu près le contraire ailleurs en admettant qu'il est possible de discuter de la question esthétique «à condition de procéder à une comparaison non sur la base des équivalences, mais en procédant par comparaison et contraste», A. Gardies, 1993: 7. Je souligne.
20. «Transécriture et médiatique narrative», *op. cit.*, p. 52. Je souligne.
21. *Pour comprendre les médias*, 1968, p. 25. Je souligne.
22. Un exemple: à ce jour, exactement 36 versions filmiques pour *Les*

*Misérables* de Victor Hugo. Les différences se situent-elles au niveau technologique ou poétique?

23. B. Gervais, 1998 : 108-109. Je souligne
24. C. Metz, 1977 : 137. Souligné par l'auteur.
25. J.-M. Clerc, 1985 : 22.
26. J.-F. Lyotard, 1983 : 29.
27. U. Eco, 1967 : 17, souligné par l'auteur.
28. J.-P. Esquenazi, 1996 : 37-44.
29. J. Derrida, 1967 : 135.
30. M.-C. Ropars-Wuillemiers, 1990 : 170.
31. M. Domino, 1987 : 37. Je souligne.
32. Lire M. Kundera, 1981 : 7-20.
33. G. Deleuze, 1968 : 80. Souligné par l'auteur.
34. Ne faudrait-il pas, à cet effet, comme les marxistes, parler davantage de *production*, plutôt que de création dans le cas de la réécriture?
35. M. Blanchot, 1971 : 67.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### Films

- Aventure ambiguë* (L'), réalisation Jacques Champreux, 1992 ;  
réalisation Benjamin Jules-Rosette, 1991.
- Enfant noir* (L'), réalisation Laurent Chevalier, 1993.
- Guelwaar*, réalisation Sembène Ousmane, 1992.
- Hamlet*, réalisation Celestino Coronado, 1976 ;  
réalisation Kenneth Branagh, 1996.
- Misérables* (Les), réalisation J. Stuart Blackton, 1909 ;  
réalisation Frank Lloyd, 1918 ;  
réalisation Raymond Bernard, 1933 ;  
réalisation Mara Mattuschka, 1987 ;  
réalisation Claude Lelouch, 1995.
- Mutiny on the Bounty*, réalisation Frank Lloyd, 1935 ;  
réalisation Lewis Milestone, 1962.
- Sarraounia*, réalisation Med Hondo, 1986.
- Sango Malo. Le Maître du canton*, réalisation Bassek Ba Kobhio, 1991.
- Xala*, réalisation Sembène Ousmane, 1974.

### Ouvrages théoriques et analyses diverses

- BABY, F. [1980] : « Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation », *Études Littéraires*, avril, 11-29.
- BAZIN, A. [1959] : *Qu'est-ce que le cinéma ? II : Le cinéma et les autres arts*, Paris, Le Cerf.
- BLANCHOT, M. [1971] : *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard.
- BLUESTONE, G. [1966] : *Novels into Films*, Berkeley and Los Angeles,

University of California Press.

- CATTRYSSSE, P. [1992] : *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berne, Peter Lang.
- CLERC, J.-M. [1985] : *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots*, Metz, Presses Universitaires de Metz.
- COREMAN, L. [1990] : *La Transformation filmique. Du Contesto à Cadaveri Eccellenti*, Berne, Peter Lang.
- DELEUZE, G. [1968] : *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F.
- DERRIDA, J. [1967] : *De la grammatologie*, Paris, Minuit.
- DOMINO, M. [1987] : « La réécriture du texte littéraire. Mythe et réécriture », dans *Grelis* 3, 13-37.
- ECO, U. [1967] : *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil.
- ESQUENAZI, J.-P. [1996] : « De l'adaptation à l'ingestion. », *Cinémaction* 76.
- GARCIA, A. [1990] : *L'Adaptation du roman au film*, Paris, I.F. Diffusion Dujaric.
- GARDIES, A. [1993] *Le Récit filmique*, Paris, Hachette ;  
[1998] « Le narrateur sonne toujours deux fois », dans A. Gaudreault et T. Groensteen, 65-80.
- GAUDREULT, A. et P. MARION [1998] : « Transécriture et médiatique narrative. L'enjeu de l'intermédiarité », dans A. Gaudreault et T. Groensteen, 31-54.
- GAUDREULT, A. et T. GROENSTEEN (sous la dir.) [1998] : *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec/Angoulême, Nota Bene Centre/National de la Bande Dessinée.
- GENETTE, G. [1985] : « L'autre du même », *Corps Écrit* 15, *Répétition et Variation*, 11-15.
- GERVAIS, B. [1998] : « Torsions, distorsions ou comment adapter une méprise de lecture », dans A. Gaudreault et T. Groensteen, 107-130.
- GRELIS [1987] : *La Réécriture du texte littéraire*, dans *Semen* n° 3, Paris, Les Belles Lettres.
- JAUSS, H. R. [1978] : *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- KUNDERA, M. [1981] : « Introduction à une variation », *Jacques et son maître. Hommage à Denis Diderot en trois actes*, Paris, Gallimard, 7-20.
- LITTÉRATURES n° 30 [1978] : *Motifs, Transferts, Réécriture*, Paris, Larousse, mai.
- LYOTARD, J.-F. [1983] : *Le Différend*, Paris, Minuit.
- MCFARLANE, B. [1996] : *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Calendon Press.
- MCLUHAN, M. : [1968] *Pour Comprendre les médias*, Paris, Seuil.
- METZ, C. [1971] : *Langage et Cinéma*, Paris, Larousse ;  
[1977] : *Le Signifiant imaginaire*, Paris, U.G.E.
- ORR, C. [1984] : « The Discourse on Adaptation », *Wide Angle*, 6/2, 72-76.
- PELLOW, C. K. [1994] : *Films as Critiques of Novels. Transformational Criticism*, Lewingston, The Edwin Mellen Press.
- PHILIPS, G. D. [1980] : *Hemingway and Film*, New York, Ungar Publishing.
- ROPARS-WUILLEMIERS, M.-C. [1990] : *Écraniques. Le film du texte*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- WAGNER, G. [1975] : *The Novel and the Cinema*, Rutherford, N.J., Fairleigh Dickinson University Press.

# L'idole au regard de la philosophie des images

Jean-Jacques Wunenburger – page 7

L'idole est une image paradoxale : image suprême, auto-suffisante, elle inaugure aussi la mort de l'image qui ne vit que d'un rapport de dissemblance dans la ressemblance. Toute la philosophie de l'image en Occident, grecque (chez Platon), chrétienne (dans l'incarnation), moderne (dans l'esthétique du sublime), n'a peut-être fait que commenter ce paradoxe en reprenant sans cesse le patient travail de classification et de hiérarchisation des images afin de les sauver de leur contrefaçon idolâtre.

The Idol is a paradoxical image : it is the ultimate, self-sufficient image, but it also marks the death of the image, which lives only by a subtle dissimilarity within similarity. The occidental philosophy of image, be it Greek (as illustrated by Plato), Christian (as shown in incarnation), or modern (the aesthetics of the sublime), may have been a mere comment on this very paradox, ceaselessly working on a patient classification and hierarchy of images in order to salvage them from their idolatrous counterfeiting.

# L'icônophage mélancolique ou la digestion des images au début du troisième millénaire.

Un cas : Timothy McVeigh

Catherine Mavrikakis – page 17

Cet article analyse le dispositif des images qui présentent l'exécution, par le gouvernement américain, de Timothy McVeigh. Comment met-on en scène la mort d'un condamné ? Quelle est notre relation à la loi et à l'universalité de la justice par le biais des images ? Existe-t-il une image iconoclaste qui viendrait briser le scénario préfabriqué des représentations d'une exécution annoncée ? Quel deuil est-il possible pour les spectateurs mondiaux du scénario de mise à mort d'un assassin ou d'un terroriste ?

This article analyses the complex images of Timothy McVeigh's execution by the United States Government. How does one stage the death of a criminal ? What is our relationship to the law ? To the universality of justice ? What images might break the preconceived scenario of representations depicting such an execution ? What mourning is possible for those seeing these images of an assassin or a terrorist being " put to death " ?

# Le logoclaste.

L'entrelangue de Guyotat dans *Progénitures*

Pierre Ouellet – page 27

On dit de la langue de Guyotat qu'elle est iconoclaste ou, plus proprement, *logoclaste*, puisqu'elle ne se contente pas de détruire les « images » qu'elle suscite, dans son refus de toute *mimesis*, mais s'immole aussi en tant que langue, à quoi elle substitue cette sous-langue ou cette langue en miettes qu'incarne l'idiolecte où elle se réinvente. Loin d'être la ruine du langage humain, cette parole vive, matricielle et génératrice, qu'on trouve dans *Progénitures* et dans l'ensemble de son œuvre, est peut-être la chance inespérée d'une nouvelle histoire de la langue parlée, qui ne s'appuie plus sur la lutte des identités linguistiques (des propriétés ethniques, sociales et religieuses du discours) mais sur la conscience ravivée du mélange dont toute langue est faite. Chaque idiome est « entrelangue » dans la mesure où il s'inscrit entre deux états de langues comme les organes de la copulation et de la génération prennent sens dans un entre-corps, où se mélangent le même et l'autre en un monde « prostitutionnel » que Guyotat décrit en détail pour montrer que l'homme et sa parole n'existent que dans une progéniture ou une pro-genèse sans fin, bien plus que dans une Histoire dont on a dit qu'elle était finie.

Guyotat's language is said to be iconoclastic, or more acutely *logoclastic* since it does not merely ruin the " images " it produces in its strong denying of all *mimesis*, but also sacrifices itself as language for which it substitutes an infra or shattered language, which the idiolect it is reinventing itself in embodies. Far from ruining human language, this matricidal and generative discourse found in *Progénitures*, as well as in all of Guyotat's works, could well be the opportunity for a new history of spoken language, a history that would no longer stress the fight between linguistic identities (ethnic, social and religious dimensions of discourse), but rather rely on a renewed awareness of the mixture every language is made of. Every idiom is an " inter-language " because it lies in between two states of language just as the copulation and generation organs assume their full meaning in between two bodies, as an " inter-body ", one might say, where same and other get mixed in a " prostitutionnal " world. Guyotat details this world in order to show that man and its language live only in a progeny or an endless pro-genesis rather than within a History which, it was said, has come to its end.

# Fonctions de l'image et vecteurs temporels.

La régression iconoclaste

Michaël La Chance – page 49

Cette étude tente de comprendre la violence d'actes iconoclastes récents à partir d'une analyse structurale de notre civilisation iconophile, où les fonctions de l'image (connotative, dénotative, signalétique) correspondent à des vecteurs temporels (théologico-politique, économique-rationnel, cyber-technicien) où le choix d'une régression vers le connotatif apparaît comme une tentative pathétique de retrouver une temporalité perdue.

This paper addresses the question of recent examples of iconoclastic violence. It undertakes this critique in terms of a structural analysis of our iconophilic civilization where image functions (connotative, denotative, descriptive) match temporal vectors (theological-political, economic-rational, cyber-technical). At this intersection the choice of connotative regression appears as a pathetic quest to recover a lost temporality.

# Représentations corporelles et figures du « je ».

Iconogénéisme kristevien

Jocelyn Girard – page 61

Cet article propose la lecture et l'esquisse théorique d'un fantasme à l'œuvre dans le début des textes de Julia Kristeva, *Les Samourais* et *La Révolution du langage poétique*. L'énonciation y montre un penchant pour ce que nous nommerons *l'iconogénéisme*. Le fantasme en question est celui qui permettrait d'intervenir soi-même, *volontairement*, dans la perception d'une médiation pour l'abolir et le remplacer par un signifiant singulier qui aura, pour le sujet de la perception-énonciation, valeur de vérité. Il ne sera pas question d'appliquer littéralement ce que nous dégagerons en théorie, mais de voir par un exemple concret comment se répartissent, ici à travers des représentations corporelles, ces mouvements fantasmatisques.

This article proposes an interpretation and the theoretical sketch to a fantasy present in the beginning of Kristeva's texts, *Les Samourais* and *La Révolution du langage poétique* – texts, whose enunciation shows a tendency for what we call *iconogénéisme*. This fantasy allows oneself to voluntarily break into the perception of a mediation in order to abolish and replace it by a singular signifier, which will have, for the subject, a truth value. Our aim is not to propose a literal application of this theory brought out by our analysis, but to

show, using an example, how *fantasmatic* variations are spread out over corporal representations.

# De la mémoire des traces au visage de l'éveil.

La question de l'origine de l'image du Bouddha

Georges Leroux – page 73

Le passage à la représentation du Bouddha au tournant de l'ère chrétienne n'a pas reçu d'explication entièrement satisfaisante dans les études d'iconographie et d'archéologie orientale. Pourquoi le bouddhisme a-t-il renoncé à l'aniconisme qui avait marqué ses origines ? Plusieurs hypothèses, discutées depuis les grands travaux d'A. Foucher sur l'art du Gandhara, engagent la recherche vers un fondement à la fois esthétique et théologique, et non seulement vers une influence stylistique provenant de la Grèce hellénistique. Dans cet essai, les principaux enjeux de cette esthétique sont passés en revue et rapportés aux œuvres produites dans le Gandhara. Ainsi se trouvent éclairés les principaux canons du style propre à cet art et une réponse partielle est apportée à la question de l'origine de l'image du Bouddha.

The beginning of the representation of Buddha in the first centuries of the Christian era has not received a satisfactory account in oriental iconographical and archaeological scholarship. Why has Buddhism abandoned its original aniconism, which was its trademark during the centuries before Christ ? Several hypotheses, beginning with the works of A. Foucher on the art of Gandhara, lead towards a discussion of its aesthetical and theological foundations, and not only in the direction of a stylistic influence originating in Alexandrian Greece. In this study, the main themes of this aesthetics are discussed and linked to the works produced by gandharan artists. In this way, the major stylistic canons of this art are clarified and a partial answer to the question of the origin of the Buddha image is put forward.

# Hors dossier

La littérature à l'écran.

Approches et limites théoriques

Alexie Tcheuyap – page 87

Du littéraire au filmique, quel est le lieu de la signification ? Qu'est-ce qui légitime la différence du texte dérivé ? Est-ce le code sémiotique, l'idéologie, l'institution ou la répétition poétique ? Voilà quelques-unes des interrogations que soulève cet article. D'André Bazin à André Gaudreault, la sémiotique du cinéma semble opérer de simples mutations de pouvoirs créateurs en passant de la prééminence du texte littéraire à celle de la machinerie audiovisuelle. Il importe pourtant, vu les répétitions poétiques émaillant l'histoire culturelle universelle, de recentrer le débat de la différence non sur un code, mais sur la fréquence de l'acte créateur. Une telle perspective de réécriture resitue le débat théorique dans une perspective *transgénérique*, *transcodique* et *translinguistique*.

How can we identify, where does the difference lie between a film and the text from which it was adapted ? Is it the code, the language, or the creative act of repetition ? From André Bazin to André Gaudreault, film theory seems to have reduced the discourse on " adaptation " to a shift of power and to a kind of technological determinism. This paper questions the validity of current theories and raises the relevance of repetition and poetics, which are *trans-generic* and *trans-codal*.

## NOTICES BIOGRAPHIQUES

### Jocelyn Girard

Jocelyn Girard rédige actuellement une thèse de doctorat intitulée *La Comtesse de Ségur: Béances de l'écriture et jouissances du corps* à l'Université du Québec à Montréal. Ses intérêts théoriques vont à la psychanalyse, à la sémiotique et aux questions liées aux rapports entre corps, énonciation et fiction. Il a participé à plusieurs colloques au Canada et aux États-Unis et enseigne la littérature, à titre de chargé de cours, à l'Université du Québec à Chicoutimi.

### Michaël La Chance

Michaël La Chance est philosophe (esthétique) et écrivain. Professeur en histoire et théorie de l'art à l'Université du Québec à Chicoutimi, il enseigne également au doctorat en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal. Il est membre du CÉLAT et chercheur dans l'équipe FCAR « La mémoire brisée ». Auteur de nombreux articles de critique d'art, de catalogues d'artistes et de contributions savantes en esthétique littéraire et visuelle, il est membre du comité de rédaction des revues *Spirale* et *Inter*. Après *Leçons d'orage*, un recueil de poésies publié à l'Hexagone, paraît *Carnet du Bombyx*, chez le même éditeur. Il a récemment publié *Les Penseurs de fer et les sirènes de la cyberculture* (Éd. Trait d'Union).

### Georges Leroux

Georges Leroux est professeur de philosophie grecque au Département de philosophie de l'Université du Québec à Montréal. Spécialiste du néoplatonisme, il a publié plusieurs livres et études sur Platon et Plotin, ainsi que de nombreux travaux d'esthétique comparée. Traducteur de Platon, il a fait paraître récemment une traduction annotée de *La République* de Platon (Paris, Flammarion, 2001).

### Catherine Mavrikakis

Catherine Mavrikakis est professeure à l'Université Concordia à Montréal. Elle a publié *La Mauvaise Langue* (Éd. Champ Vallon) et un roman, *Deuils canibales et mélancoliques* (Éd. Trois). Elle travaille avec Angela Cozea (University of Western Ontario) sur le biopolitique et la santé.

### Pierre Ouellet

Professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, Pierre Ouellet est titulaire de la Chaire de recherche du Canada en esthétique et poétique et responsable de l'équipe des Grands travaux de recherche concertée sur *Le soi et l'autre*. Membre du CÉLAT, il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur les rapports entre langage et perception, dont *Poétique du regard: littérature, perception, identité*, paru aux Presses universitaires de Limoges et au Septentrion (2000) et *Asiles: langues d'accueil*, qui paraîtra chez Fides au début de 2002. En tant qu'écrivain, il a publié une vingtaine de livres, dont trois romans, *Still, tirs groupés*, en 2000, *Légende dorée* (Prix Ringuet de l'Académie des lettres du Québec), en 1999, et *L'Attachement*, en 1995, de même qu'un recueil de récits, *L'Attrait*, en 1994, tous parus à L'instant même, et plusieurs livres de poésie, dont *L'avancée seul dans l'insensé*, aux Éd. du Noroît, et *Portrait d'un regard / Devant la fin*, avec Bernard Noël, dans la coll. « Vis-à-vis » chez Trait d'union. Pierre Ouellet est aussi codirecteur de la revue *Spirale*.

### Alexie Tcheuyap

Diplômé de l'École Normale Supérieure, docteur de 3<sup>e</sup> cycle en littératures africaines de l'Université de Yaoundé, Alexie Tcheuyap est aussi titulaire d'un Ph.D en littérature et théories du cinéma de Queen's University. Il a publié *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama* (Paris, L'Harmattan, 1998), ainsi que de nombreux articles dans des revues d'Europe, d'Amérique du Nord et d'Australie. Professeur adjoint, il enseigne les littératures et cinémas d'Afrique à l'Université de Calgary.

### Jean-Jacques Wunenburger

Jean-Jacques Wunenburger est professeur de philosophie générale à l'Université Jean Moulin Lyon 3 (France) et membre du Centre d'étude des systèmes. Il est codirecteur, après l'avoir longtemps dirigé, du Centre Gaston Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité de l'Université de Bourgogne. Il dirige aussi les Cahiers Gaston Bachelard, le Bulletin d'information des Centres de recherches sur l'imaginaire. À côté de travaux de philosophie de la connaissance et d'éthique, il s'est plus particulièrement attaché à comprendre la place et le rôle des images, symboles et mythes dans les œuvres artistiques, scientifiques et philosophiques. Dernières parutions: *La Vie des images*, Presses universitaires de Strasbourg, 1995; *Philosophie des images*, P.U.F., 1999; *L'Homme à l'âge de la télévision*, P.U.F., 2000; *Imaginaires du politique*, Ellipses, 2001.



## PROCHAINS NUMÉROS

Volume 30, n° 1 : Les formes culturelles de la communication

Volume 30, n° 2 : Le timbre-poste

Volume 30, n° 3 : Peirce et clinique

Les personnes qui désirent soumettre un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un de ces dossiers sont priées de faire parvenir leur texte dès que possible à la direction de *Protée*.

## DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

Volume 21, n° 1 : Schémas. Responsables : Denis Bertrand et Louise Milot.

Volume 21, n° 2 : Sémiotique de l'affect. Responsable : Christiane Kègle.

Volume 21, n° 3 : Gestualités (en coll. avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv).

Responsables : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve.

Volume 22, n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.

Volume 22, n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.

Volume 22, n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.

Volume 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations.

Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauevert et Adel G. El Zaïm.

Volume 23, n° 2 : Style et sémosis. Responsable : Andrée Mercier.

Volume 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.

Volume 24, n° 1 : Rhétoriques du visible. Responsables : Groupe µ (F. Édeline et J.-M. Klinkenberg).

Volume 24, n° 2 : Les interférences. Responsables : Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis.

Volume 24, n° 3 : Espaces du dehors. Responsable : Charles Grivel.

Volume 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma. Responsable : Lucie Roy.

Volume 25, n° 2 : Musique et procès de sens. Responsables : Ghyslaine Guertin et Jean Fisette.

Volume 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. Responsable : Rachel Bouvet.

Volume 26, n° 1 : Interprétation. Responsable : Louis Hébert. (Épuisé).

Volume 26, n° 2 : Faire, voir, dire. Responsable : Christine Palmiéri. (Épuisé).

Volume 26, n° 3 : Logique de l'icône. Responsable : Tony Jappy.

Volume 27, n° 1 : La Mort de Molière et des autres (en coll. avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv).

Responsables : Patrice Pavis, Eli Rozik et Rodrigue Villeneuve.

Volume 27, n° 2 : La Réception. Responsables : Emmanuel Pedler et Josias Semujanga.

Volume 27, n° 3 : L'Imaginaire de la fin. Responsables : Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais.

Volume 28, n° 1 : Variations sur l'origine. Responsable : Jacques Cardinal.

Volume 28, n° 2 : Le Silence. Responsables : Marie Auclair et Simon Harel.

Volume 28, n° 3 : Mélancolie entre les arts. Responsables : Marie Fraser et Johanne Lamoureux.

Volume 29, n° 1 : La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité. Responsables : Eric Landowski et Gianfranco Marrone.

Volume 29, n° 2 : Danse et Altérité. Responsables : Michèle Febvre, Isabelle Ginot et Isabelle Launay.

Volume 29, n° 3 : Iconoclasmes : langue, arts, médias. Responsables : Jocelyn Girard et Michaël La Chance.

## FORMULE D'ABONNEMENT – 1 an / 3 numéros

Veillez m'abonner à PROTÉE. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume \_\_\_\_ n° \_\_\_\_.

VERSION IMPRIMÉE ☐

VERSION ÉLECTRONIQUE (CÉDÉROM ANNUEL) ☐

INTERNET ☐

Canada (t.t.c.) 33,35\$ (étudiants 17,25\$)

États-Unis 34\$

Autres pays 39\$

Canada (t.t.c.) 23\$ (étudiants 12,75\$)

États-Unis 23\$

Autres pays 23\$

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

Adresse électronique \_\_\_\_\_

Expédier à PROTÉE, département des arts et lettres,  
Université du Québec à Chicoutimi  
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

## POLITIQUE ÉDITORIALE

**Protée** est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites*. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser 80 pages de la revue (soit un maximum de 10 contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

## PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.

A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :

Benveniste, É. [1966] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.

Greimas, A. J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1997) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « Document Word » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF (300 ppp).
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.